This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

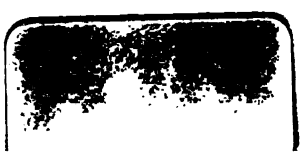
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

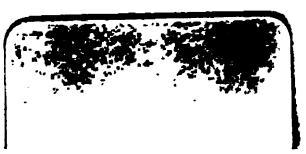
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

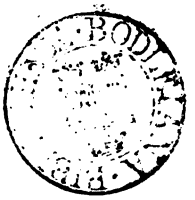


Deutsche Kunststudien.



Das Recht der Ueberſetzung behalte ich mir vor.

Leipzig, 24. Auguſt 1868. Dr. H. Riegel.



Druck von Auguſt Grimpe in Hannover.

Vorwort.

Die in dem vorliegenden Buche zusammen gestellten Aufsätze sind zum großen Theile bereits in Zeitschriften oder Zeitungen erschienen; mehrere Beiträge jedoch waren noch nicht gedruckt. Ich habe sämmtliche Artikel sorgfältig überarbeitet und kann sie in gewissem Sinne als neue bezeichnen. Durch eine möglichst systematische Ordnung der ganzen Folge habe ich auch äußerlich die Einheit andeuten wollen, welche innerlich in Bezug auf ästhetische, kritische und historische Grundanschauung die Aufsätze eng verbindet. Auf diese Weise gewinnt das Buch einen Zusammenhang und einen verhältnißmäßigen Abschluß in sich, derart daß ich es als einen Beitrag besonders zur neueren deutschen Kunstgeschichte und in diesem Sinne als eine Ergänzung meiner Schriften über Carstens und Cornelius ansehen darf. Das Streben nach dieser Abrundung des Ganzen hat nicht verhindert, daß ich mich bemühen konnte, jedem einzelnen Aufsatz für sich eine volle Selbständigkeit zu lassen und eine innere Geschlossenheit zu geben. Die größere Zahl derselben könnte man mit beliebtem ausländischen Namen auch Essays nennen. Mein Streben in Bezug auf die Dar-

ſtellung ging naturgemäß dahin, mich möglichſt an den jedesmaligen Gegenſtand hinzugeben und deſſen eigenthümlichem Weſen gemäß mich auszuſprechen. Sollte Jemand hierin einen Mangel an Uebereinſtimmung finden, ſo hat er den Grund deſſelben in der Mannigfaltigkeit der künſtleriſchen Erſcheinungen ſelbſt zu ſuchen.

Leipzig, den 24. Auguſt 1868.

Der Verfaſſer.

Inhalt.

Seite

Die Spuren der Römer auf deutschem Boden 1
Die goldene Pforte und die sonstigen Kunstschätze zu Freiberg im Erzgebirge . . . 34
Die Liebfrauenkirche zu Arnstadt und ihr Verfall 51
Der Kaiserdom zu Speyer, mit Rücksicht auf einige kunstgeschichtliche Beziehungen und die neueste Wiederherstellung desselben 58
Die Dome zu Worms und Mainz, mit Bezug auf ihre neueste Wiederherstellung 88
Stolzenfels und Rheineck mit ihren Freskomalereien 97
Der neue Dom und die Königsgruft mit den Cornelius'schen Wandgemälden zu Berlin 109
Die neue Börse zu Berlin 125
Die Friedenskirche bei Potsdam und ihre Kunstwerke 139
Das Humboldt'sche Schloß Tegel und seine Kunstschätze 150
Das Museum zu Köln 171
Das monumentale Neu-München 182
Leo Klenze 196
Gottfried Schadow's Polyklet 207
Einige neuere Bildhauerwerke:
1. Die zerstörte Brunonia von E. Rietschel 212
2. Der Löwenkämpfer von Alb. Wolff 214
3. Rauch's Standbild von Friedr. Drake 220
4. König Wilhelm's Reiterbild von demselben 223
5. Die Gruppe der Nacht von Joh. Schilling 227
Zwei Arbeiten des Bildhauers Reinhold Begas und der sogenannte Styl derselben 231
Zwei ältere Gemälde:
1. Der Boßweiler Altar zu Speyer 244
2. Das Deckenwerk des P. Veronese zu Berlin 247
Dante und die neuere deutsche Malerei 251
Cornelius. Ein Gedenkblatt auf sein Grab 274
Genelli 291
Karl Rahl 303
Alfred Rethel und der Kaisersaal zu Aachen 326
Ferdinand Wagner 341
Joseph Koch. Biographische Beiträge 355
Johann Wilhelm Schirmer 365
Georg Bleibtreu und seine vaterländischen Bilder 385

Seite

Einige Kriegsbilder von Wilhelm Camphausen 397
Mehrere Bilder von Ludwig Knaus 408
Einige neuere Werke verschiedener Maler:
1. Die sieben Sakramente von Overbeck 418
2. Der Leichenzug Kaiser Otto's III. von H. Rustige 421
3. Konradin von Hohenstaufen auf dem Schaffot von H. Plüddemann . . 424
4. Die Rückkehr der Verbannten des Herzogs Alba von F. Pauwels . . . 425
5. Philippine Welser von J. Schrader 426
6. Oldenbarneveld von demselben 429
7. Graziella von Rud. Lehmann 433
Eine moderne Kunstausstellung (Berlin 1866) 437
Einige Gedanken über Kunst und Staat 455
Die zweite „Wiedergeburt" (Renaissance). Eine kunstgeschichtliche Betrachtung 100 Jahre nach Winckelmann's Tode 467
Ultramontane Kunstschreiberei 502

Die Spuren der Römer auf deutschem Boden.*)

Des Julius Cäsar, des Tacitus und anderer Römer Berichte schildern uns unser Vaterland als einen unwirthlichen Boden, in dessen rauhen Wäldern Bären und Wölfe hausten, dessen Sümpfe und Haiden den großen Herren aus der Weltstadt nicht gefielen. Und kann man es den an alle Feinheiten des Lebens gewöhnten Südländern verdenken, daß ihnen das alte städtelose Deutschland nicht behagte, wenn noch achtzehn Jahrhunderte später der große deutsche Dichter in Rom an seine nordische Heimath nur mit Grausen denken mochte? wenn Göthe und mit und nach ihm so viele unserer Landsleute von der ewigen Sehnsucht nach dem lachenden Hesperien nie geheilt wurden und werden? Doch die unersättliche Ländergier ließ die Römer auch den Besitz dieser unfreundlichen Erde suchen, und als sie erst einmal, in den Theilen wo es ihnen gelang ihre Herrschaft zu errichten, sich nach ihrer Art heimisch gemacht hatten,

*) Dieser Aufsatz, welchen ich ursprünglich im Mai 1865 in der Augsburger allgemeinen Zeitung veröffentlichte, und den ich gegenwärtig noch einmal durchsah, soll lediglich eine Skizze sein, so daß eine ausdrückliche Verwahrung wegen Uebergehung dieser oder jener Einzelheit, die vielleicht der eine oder andere Leser gern genannt gesehen hätte, kaum angemessen sein könnte. Absichtlich habe ich eine nicht geringe Anzahl von Notizen, die ich selbst gesammelt, hier nicht mit hineingearbeitet. Ich wollte auch keine Statistik, die bei gründlicher Benutzung des vorhandenen großen literarischen Materials ein dickes Buch werden müßte, liefern, sondern einen lesbaren Aufsatz, der ein gebildetes Publikum für einen so wichtigen Gegenstand möglichst lebhaft interessire. Daß der Stoff nicht erschöpft, und seine Bearbeitung nicht abgeschlossen sein kann, bedarf keiner Erwähnung, denn die gestellte Aufgabe in genügender Weise zu lösen, wäre ein Ziel für sehr viele Jahre, vielleicht für ein ganzes Leben. Zudem bringt jetzt noch fast jeder Tag Neues. Hiernach, bin ich fest überzeugt, werden die Leser den Standpunkt dieser Skizze als einen berechtigten und nützlichen anerkennen.

fühlten sie sich auch allmählich behaglich und fanden Wohlgefallen an der Gegend. Aus befestigten Lagern und aus Festungen erwuchsen blühende Städte mit Tempeln und Theatern, Palästen und Bädern, vor den Thoren und auf den Bergen entstanden reich geschmückte Landhäuser, mächtige Brücken überjochten die Ströme, und treffliche Kunststraßen durchzogen in vielverzweigtem Netze die Länder. Auch an die fernen Grenzen des Reiches wurde die römische Kultur getragen, und überall wußten die Bezwinger der Welt sich gemächlich und prachtvoll einzurichten. Freilich, das Volk welches in dem Lande wohnte, das die Römer die Germania im engeren Sinn oder die Germania magna nannten, beugte nie seinen Nacken unter das italische Joch; aber nichtsdestoweniger waren die Fremden die Herrscher in einem großen Theile des heutigen Deutschlands, und hausten da ganz wie auf eigenem Grund und Boden.

Vom schwarzen Meer herauf bildete die Donau die Grenze des römischen Reiches unter Augustus bis hin in die Gegend zwischen Sigmaringen und Donaueschingen, wo die Grenzlinie den Fluß verließ und südlich zum Bodensee übersprang, um den Rhein zu erreichen, bei welchem sie bis zum Meere blieb. Unsere beiden mächtigsten Flüsse schlossen so zu Anfang unserer Zeitrechnung zwei Welten von einander ab: das gebildete, zu einheitlicher Macht geschlossene Rom und den rohen vielstämmigen Nordosten Europa's, unter dessen Völkern die Deutschen der gesunde Kern waren, welcher mit unaufhaltsam wachsender Kraft das nach und nach faulende Weltreich zertrümmern und die Menschheit verjüngen sollte. Ehe aber Rom fiel, gingen die Kämpfe durch Jahrhunderte: bald siegten die Römer, bald die Deutschen im Westen und Süden, aber eine dauernde Oberherrschaft konnte keiner erlangen; nur in der südwestlichen Ecke Deutschlands, welche die Römer von drei Seiten durch Donau und Rhein bereits umschlossen, faßten sie festen Fuß, und sicherten ihren Erwerb gegen feindliche Einfälle durch die Anlage des Hadrianischen Walles, den sie einerseits bis Köln und andrerseits bis gegen Regensburg hin ausdehnten. Einige Nachbarstämme am Niederrhein, namentlich die Friesen, machten sie sich aber tributpflichtig.

So war die Scheide gezogen, und noch heute treten uns, wenn wir

ſie gegen Süden und Weſten überſchreiten, reiche Spuren jener römiſchen Zeit entgegen. Hierdurch iſt ein großer Theil unſeres Vaterlandes die Stätte einer alten vorgeſchrittenen Kultur geworden, und nur mit der lebendigſten Theilnahme kann man ihr nachforſchen und ihre vorzüglichſten Sitze zu beſtimmen ſuchen. Wir haben es offenbar mit einem vollſtändig ausgebildeten römiſchen Provincialleben zu thun, und wenn die aufgefundenen Denkmäler und Alterthümer denen in andern Theilen des Weltreiches an Werth und Bedeutung etwa nachſtehen, ſo hat dieß nur darin ſeinen Grund, daß erſt gegen die Kaiſerzeit hin, und vornehmlich erſt unter Cäſar und Auguſtus, die Adler Roms auf die deutſche Erde getragen wurden.

Unter den Süddonauländern ſchnitt Pannonia, das bei Semlin und Belgrad begann, die Ecke innerhalb des Donauwinkels aus Ungarn heraus, und ſetzte ſich bis zum kahlen Berg fort, welchen die Römer Mons Cetius nannten, ſo daß es Vindobona, das heutige Wien, mit umfaßte. Noricum, das jetzige Steiermark und Salzburg, mit einem Theil vom Lande Oeſterreich, reichte bis zum Inn, und Vindelicia mit Rhaetia, welches aus Tirol und Theilen der Schweiz, Schwabens und Bayerns beſtand, dehnte ſich bis an die weſtlichen Ufer des Bodenſees und das Flußgebiet der Thur aus. Die ſüdlichen Grenzen dieſer Länder fallen im großen und ganzen mit denen des heutigen Deutſchlands zuſammen, nur daß natürlich innerhalb Pannoniens die Scheidelinie zwiſchen deutſchem und außerdeutſchem Oeſterreich liegt. Durch die unmittelbare Nachbarſchaft Italiens waren dieſe Länder dem Eindringen römiſcher Kultur ungleich mehr ausgeſetzt, als das linke Ufer des Rheines; auch ſcheint eine vollſtändigere Romaniſirung und ein engerer Verkehr mit Rom ſich hier ſchon früher als dort entwickelt zu haben. Bedeutende Heeresmacht ſtand fortwährend gerüſtet da, und ſchützte ſich durch eine große Anzahl von Veſten am rechten Donau-Ufer gegen die Wiederkehr deutſcher Einfälle, die ſich gern gegen Süden richteten, und die ſchon einmal die Herrin der Welt erſchreckt hatten. Auf der Donau ſelbſt ſollte eine wohlvertheilte Flotte, die fortwährend zwiſchen den einzelnen Hafenſtationen kreuzte, jeden Uebergang verhindern, und ausgedehnte Lager hatten die Beſtimmung, wenn dennoch ein Einbruch erfolgte, den Feind

festzuhalten und zu ermüden, oder seinen Rücken unsicher zu machen. Am ganzen Lauf der Donau und südlich sind noch jetzt zahlreiche Spuren des Römerthums zu verfolgen, und wenn auch die großen Städte und die stattlichen Landhäuser in Asche sanken, oder wenn auf ihnen die Kultur der christlichen Welt sich entwickelte, so stehen immer noch einzelne Zeugen jener gewaltigen Periode mahnend da, und im Schooß der Erde ruhen gewiß noch tausend und tausend Denkmäler derselben.

Tritt man aus Ungarn nach Deutschland herüber, so führt der Weg durch das Donauthor, welches die Felsenörter Theben und Haimburg bilden. Ein Römerthurm, Ruinen, ein Altar und sonstige Alterthümer in letzterer Stadt bekunden uns, daß dieß die Stelle des festen Carnuntum ist, wo die 14. Legion ihren Standort hatte, und wo Severus zum Kaiser ausgerufen wurde. Ein Genius loci dieses Ortes befindet sich im Antikencabinet zu Wien, wo noch viele andere zu Carnuntum und auch an andern Orten des österreichischen Reiches gefundene Alterthümer aufbewahrt werden. Von der alten Vindobona selbst hat die Zeit kaum etwas übrig gelassen, und doch stößt man zuweilen bei der Gründung von Neubauten auf einzelne Denkmäler. So fand man bei St. Marx einen Torso und noch in jüngster Zeit beim Bau des neuen Opernhauses Inschriften. Zu Wien soll der Kaiser Marc-Aurel gestorben sein. Auch hier war wie in Carnuntum der Standort einer Legion und an beiden Orten befanden sich Flottenstationen. Das Antikenkabinet zu Wien bewahrt eine Anzahl Ziegeln verschiedener Formen und Größen, von denen einige als Stempel des Fabrikortes VINDOB und KAR tragen. In Wien befindet sich auch, um diese Anmerkung hier nicht zu unterlassen, die berühmte Peutinger'sche Tafel, eine im 13. Jahrhundert auf 12 Pergament-Blättern angefertigte Copie von einer etwa dem Jahre 230 angehörenden Postkarte der damals bekannten Welt. An der Donau weiter hinauf längs der Straße, die Wien mit Augsburg verband, waren viele zum Theil sehr bedeutende Ortschaften, wie das angesehene Laureacum, jetzt Lorch und Enns, mit seiner großen Waffenfabrik und dem traurigen Andenken an die Christenverfolgung, die es im Jahre 304 erlebte; doch haben sich im Lande Noricum in der Nähe des Flusses weniger Spuren erhalten, als weiter

gegen die Gebirge hinauf. Auf dem Zollfelde in Kärnthen wurde im Jahr 1502 eine vorzügliche Statue des Germanicus (Wiener Antiken Nr. 155) gefunden, zu Aemona, dem heutigen Laibach, kam 1836 eine vergoldete Erzstatue und später eine Inschrift zu derselben (Ant. Kab. Nr. 201) zu Tage; doch mit die interessanteste Ausbeute gewährte Hallstadt in Oberösterreich, da hier neben Helmen, Geräthen und anderen Gegenständen, mehrere große Gefäße aus Erz (Ant. Kab., Abth. in der Burg, Zimmer I) an das Licht gelangten, die es wahrscheinlich machen, daß schon die Römer die dortigen bedeutenden Salzwerke betrieben haben. Allein die Meinungen über die Zeit, in welche die Hallstädter Funde zu setzen seien, gehen vielfach auseinander, und es ist nicht unmöglich, daß dieselben noch der keltischen Periode angehören.

Der bei weitem wichtigste Ort dieser Gegenden aber ist Salzburg, das alte, am Knotenpunkte wichtiger Straßen gelegene, Juvavum, dessen Ausgrabungen einen seltenen Reichthum an Alterthümern ergaben. Nachdem man immer schon einzelne Stücke in der Erde angetroffen, nachdem man das kleine römische Bad, das sogenannte Nymphaeum, im Hofe des Johannis-Hospitals längst als ein höchst eigenthümliches Werk erkannt hatte, stieß man im Jahr 1841, als die Gründung des Mozartdenkmales ausgeführt werden sollte, beim Graben auf römische Mauern und Mosaikböden. Man legte größere Stellen bloß, soweit es die Grundmauern der jetzigen Gebäude erlaubten, und erblickte endlich eine Straße, die quer unter dem Residenzplatz hindurch lief. Zu beiden Seiten standen die Reste von Mauern und Häusern, in deren Innerem gut erhaltene Mosaiken sich zeigten. Leider war es nun nicht möglich, diese Aufgrabung im belebtesten Theile der Stadt offen zu halten, und so entschloß man sich denn, die Mosaiken herauszuheben, von der ganzen Anlage aber eine treue Nachbildung im kleinen anfertigen zu lassen, und beides dem Museum Carolino-Augustum einzuverleiben. Hatte es nun schon Mühe gekostet, daß die damaligen städtischen Behörden von Salzburg sich den Besitz der Alterthümer — die ja wüstes, heidnisches Zeug sind — gefallen ließen, so hatten sie doch keineswegs Lust, Mittel für die Aufstellung so unheiliger Dinge zu bewilligen.*) Die Mosaiken wurden in einzelne Tafeln zer-

*) Ueber diesen Sachverhalt vergl. deutsch. Kunstblatt. 1851. S. 178 ff.

schnitten, auf die roheste Weise in Kisten gepackt, und endlich nach zehnjährigem Aufenthalt in feuchten Kellern, zur Hälfte zerstört, wieder herausgenommen. Was übrig blieb, ist mit den andern Alterthümern im jetzigen Landesmuseum auf eine zweckmäßige Weise aufgestellt. Das größte Verdienst für diese Sammlung hat sich der Direktor Süß erworben, obgleich die Widerwärtigkeiten, die er im Kampfe mit Vorurtheil und Unkenntniß zu überwinden hatte, nicht gering waren. Auch an andern Stellen der Stadt Salzburg wurden, obwohl in viel kleinerem Maßstab, ähnliche Funde gemacht, so daß sich die römische Stadt unter der heutigen noch ziemlich umfassend verfolgen läßt. Die Erhöhung des Bodens wird man aber nicht, wie es sonst so häufig richtig ist, auf Rechnung der Verwüstungen des Alten setzen dürfen, sondern man wird eine allgemeine Ablagerung aus dem Gebirge herunter annehmen müssen, da der Salzachfluß in seiner heutigen Lage die römische Stadt überschwemmt haben würde. Die Sammlung der Alterthümer ist durch viele sehr interessante Stücke ausgezeichnet, doch ist nichts darunter, was einen wirklich höheren Kunstwerth beanspruchen könnte; von besonderer Merkwürdigkeit dürfte die Trommel einer dorischen Säule guten Styles sein, da die Römer ein zweites Architekturstück von dieser Formenreinheit in Deutschland wohl nicht zurückgelassen haben. Es kann sein, daß Salzburg, welches auch im Mittelalter einen regen Verkehr mit Italien unterhielt, und das noch heute durch die Bauart seiner Häuser ganz den Eindruck einer italienischen Stadt macht, schon vor der Unterwerfung Noricums durch die Römer mit Italien in Wechselbeziehung stand, denn jene Säule weist auf eine frühere Zeit, als die der römischen Kaiser zurück. Ende des Jahres 1866 wurde in der geringen Tiefe von $1\frac{1}{2}$ Fuß unter dem Pflaster im Hofe des Ständehauses ein kleines Mosaik aufgefunden, dessen künstlerischer Werth gerühmt wird. Auch mag nicht unerwähnt bleiben, daß in der Wiener Sammlung einige der Salzburgischen Funde aufbewahrt werden, unter andern das Grabdenkmal des Antonius Victor, eines Aedilen der Stadt Juvavum.

Die Castra Batava auf der Grenze Noricums und Vindeliciens sind das heutige Passau geworden, ebenso Reginum an der Donau Regensburg, Brigantia ist Bregenz, Curia Chur, Brixentes Brixen,

und so ließen sich noch viele Namen nennen, die in die heutige Bezeichnung alter Städte übergegangen sind. Die Perle Vindelicien's aber ist Augusta Vindelicorum am Licus, einige Stunden südlich der Donau, das heutige Augsburg am Lech. Unzweifelhaft ist es die Stadt, welche Tacitus in seiner Germania die splendidissima Rhaetiae provinciae colonia nennt, und da wir wissen, daß sie vom Kaiser Augustus um das Jahr 14 vor unserer Zeitrechnung gegründet wurde, so muß die junge kaiserliche Pflanzstadt in zwei Menschenaltern schnell zu höchstem Glanz und Reichthum emporgeblüht sein, wie denn bekanntlich überhaupt das schnelle Kolonisations-Verfahren der Römer in barbarischen Ländern überraschend ist. Doch im fünften Jahrhundert fiel sie der Zerstörungswuth der Hunnen anheim, und kaum ein wenig erholt, ward sie von neuem im Kriege Karl's des Großen mit Tassilo von Bayern verwüstet. Wenn aus diesem Grund in der Stadt selbst nur verhältnißmäßig wenig Alterthümer gefunden wurden, so ist die ganze Umgegend in weiter Ferne reich an solchen Gegenständen, und die Bemühungen des „historischen Vereins", alle diese sorgfältig zu erhalten und zu sammeln, haben die große und wichtige römische Abtheilnng im Maximilians-Museum ins Leben gerufen. Ihr vorzüglichster Werth besteht in der seltenen Fülle von Grabdenkmälern und Meilensteinen, unter denen jene eine Reihe sehr interessanter, wenn auch künstlerisch nicht erheblicher Bildwerke, diese viele Inschriften aufweisen. Die ganze Anordnung und Aufstellung ist eine sehr sachgemäße und kundige, so daß schon der allgemeine Eindruck dieser Sammlung wohlthuend überrascht; für das genauere Studium jedoch macht sich der Mangel eines Kataloges auf empfindliche Weise bemerkbar, doch hat man demselben insofern abzuhelfen versucht, als im 27. Jahresbericht (1862) des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg eine Beschreibung der „Steindenkmäler, Inschriften und Gefäßstempel" vom Conservator des Antiquarium's M. Mezger erschienen ist. Leider hielt man es an fast allen Orten, wo man doch Mühe und Mittel anwendete, die Alterthümer zusammenzubringen, nicht der Mühe für werth, angemessene Verzeichnisse drucken zu lassen, obwohl hierdurch erst die volle wissenschaftliche Verwerthung der Funde möglich sein kann. Nur für Bonn ist eine solche diesen Anforderungen genügende

Arbeit unternommen worden, die denn auch solchen Beifall fand, daß sie bereits nicht mehr käuflich zu haben ist. Unter den Gegenständen der Augsburgischen Sammlung ist ein kolossaler Pferdekopf hervorzuheben, der im Jahr 1769 an der Wertach in einem abgerissenen Stück Ufer gefunden ist; er ist aus Erz und vergoldet, und gehört anscheinend einem kolossalen Reiterstandbilde an. Vasen und Topfwaaren, Lampen, Erzsachen für den Krieg- und Friedensgebrauch, Münzen, Glassachen, Ziegeln und Andres sind in mehr oder weniger großen Mengen vorhanden. Ganz besondere Beachtung aber verdient das in der Abtheilung der Grabmäler unter V (bei Mezger S. 36 ff.) verzeichnete, 1709 aufgefundene Denkmal. Es ist dem großen Denkmal zu Igel bei Trier in der Form durchaus ähnlich, jedoch im bildnerischen Schmucke einfacher, erheblich kleiner und gegenwärtig seiner Spitze beraubt. In diesem Zustande mißt seine Höhe aber immer noch 15 Fuß.

Von bedeutenderen Denkmälern, die sonst noch aus dem alten Vindelicien und Rhätien stammen, ist ein Mithras-Denkmal, das zu Mauls, einem Römercastell an der Brennerstraße in Tyrol, gefunden wurde, und das jetzt im Wiener Antikenkabinet (Nr. 51) sich befindet, zu nennen, sowie ganz besonders ein großer überaus wohlerhaltener Mosaikboden, der aus einer römischen Villa zu Westenhofen in Bayern stammt, und bisher im unteren Stockwerk der Pinakothek zu München lag; jetzt wird er der römischen Abtheilung des neuen National-Museums einverleibt sein. Er ist sehr bedeutend und hat Veranlassung zu einer Monographie über das Landhaus gegeben, welche vor einigen Jahren erschienen ist. An vielen andern Orten ist noch Mauerwerk, wie in der Oberstadt zu Bregenz das des umfangreichen Castrum, erhalten, an andern sind mehr oder weniger erhebliche Sammlungen von Alterthümern, namentlich zu Linz und Innsbruck, angelegt, doch ist es nicht zu leugnen, daß der historische Sinn bei Behörden, Gemeinden und Vereinen in diesen Gegenden, die jetzt ganz zu Oesterreich gehören, noch keineswegs so erfreulich entwickelt ist, wie wir es in dem kleinen Theil derselben, wo Augsburg liegt, mit der größten Genugthuung wahrnehmen. Wird man erst auch dort einmal eine lebendige Aufmerksamkeit auf diese Dinge richten, so ist noch manche Entdeckung und manche wichtige Bereicherung unserer Kenntniß zu erwarten. Von Seiten der Berliner

Akademie der Wissenschaften, die mit Bezug auf Deutschland durch Mommsen ein corpus inscriptionum latinarum bearbeiten läßt, ist zwar in den letzten Jahren manche sehr erfreuliche Anregung auch hier gegeben worden, allein die dringend nothwendige Organisation fehlt noch durchaus. Es muß deshalb schon mit besonderer Anerkennung erwähnt werden, daß 1865 zu Wien ein 247 Seiten starker Band von Ackner und Müller über die römischen Inschriften in Dacien herausgegeben ist.

Die volle Liebe und das richtige Verständniß der Sache treten uns wieder entgegen, wenn wir uns weiter in den schwäbischen Gau und in die Länder am Rheine wenden. Was zunächst das heutige Württemberg betrifft, so ist daselbst von Seiten der Regierung und namentlich des Alterthums-Vereines sehr viel der Anerkennung Werthes geschehen. Im Museum der bildenden Künste, wie in dem des genannten Vereines zu Stuttgart, sind schätzbare Sammlungen römischer Denkmäler, die in den verschiedensten Orten Württemberg's gefunden wurden, aufgestellt. Auch hat der Verein in seinen periodischen Schriften werthvolle Abhandlungen veröffentlicht, und E. Paulus hat 1859 eine „General-Karte von Württemberg mit archäologischer Darstellung der römischen und altgermanischen Ueberreste" herausgegeben. Doch nähern wir uns nun dem Rhein.

Der Rhein schied in politischer Beziehung Gallien und Germanien, obwohl keineswegs die linksrheinischen Stämme gallische waren, ja sogar das linke Rheinufer von Colmar abwärts die Provinz Germania im gallischen Reiche, Ober- und Niedergermanien im Gegensatze zu Großgermanien, hieß. Die Helvetier freilich waren eine keltische Völkerschaft, allein sie wohnten doch nur längs des Rheines auf der kleinen Strecke vom Bodensee bis Basel, so daß auch von Alters her schon zu beiden Seiten unseres herrlichen Stromes Deutsche wohnten, und daß es eitel Spiegelfechterei ist, wenn die modernen Gallier so thun, als sei das Deutschthum später widerrechtlich und zu ihrer Schmälerung über den Rhein gedrungen. Das linke Rheinufer als altes gallisches Besitzthum zurückzufordern, hat denselben geschichtlichen und rechtlichen Sinn, als wenn von Paris aus Ansprüche auf Oberitalien erhoben würden, weil dieß Gallia cisalpina war. Die Hauptstadt Helvetien's

nun war Aventicum, das heutige Avenches oder Wiflisburg, ein reicher, ausgedehnter Ort, deſſen Umfang man noch jetzt an dem Mauerkranze verfolgen kann, welcher die gegenwärtige kleine Niederlaſſung im weiten Kreiſe umzieht. Ein Amphitheater, Tempel, Bäder und Theater ſind in ihren Grundzügen aufgegraben worden, ein alter Thurm ſteht, obwohl ſtark in Trümmern, noch da, und eine einſame korinthiſche Säule von 37 Fuß Höhe ragt aus dem Boden. Viele Alterthümer, die aus dem Schooß der Erde ans Licht kamen, ſind in einem Muſeum dort aufbewahrt, andere ſind in die Sammlungen von Lauſanne und Bern gekommen. Ueber Aventicum Helvetiorum iſt neuerlichſt von Burſian eine Monographie im ſechszehnten Bande von den Mittheilungen der antiquariſchen Geſellſchaft zu Zürich veröffentlicht worden. Aber dieſer Ort liegt kaum noch auf der heutigen Grenze deutſcher und wälſcher Nationalität, und kann man ihn nicht mehr zu jener rechnen, ſo iſt er doch das erſte Fleckchen, wo uns dieſe entgegentritt, wir dürfen ihn alſo hier immerhin mit anführen. In der deutſchen Schweiz blühte Vindonissa, ein vorzüglicher Standort römiſcher Kriegsmacht; das Amphitheater der alten Stadt iſt noch heute bei dem Dorfe Windiſch zu erkennen, und noch jetzt führt ein römiſcher Aquäduct Waſſer in den Hof des Kloſters Königsfelden. Nahe bei Windiſch liegt die kleine Stadt Brugg, wo in dem ſogenannten „ſchwarzen Thurm“ ſich ein Reſt der unter Diocletian und Maximian wiederhergeſtellten Befeſtigungswerke von Vindonissa erhalten hat. Aus feinkörnigem, weißgelblichen Juramarmor gearbeitet, finden ſich Architekturtheile und ſogar Skulpturen hier mit eingemauert, deren künſtleriſcher Werth nicht unbedeutend ſein ſoll. Baden war nach Tacitus ein „in modum municipii exstructus locus amoeno salubrium aquarum usu frequens“; und den Ort am Einfluß der Aare in den Rhein nannten die Römer ebenſo Confluentes, wie den an der Vereinigung der Moſel mit dem Rhein: beide heißen jetzt Coblenz. Die Augusta Rauracorum war die Hauptgrenzwacht gegen die Germanen und eine Gründung des L. Munatius Plancus um das Jahr 27 v. Chr. unter Kaiſer Auguſtus. Jetzt heißt ſie Augſt und iſt ein kleines dürftiges Dorf, doch ſind ſchon viele Denkzeichen ihrer Größe an das Licht ge-

kommen, und theils dort, theils im Museum zu Basel aufgestellt, und noch fortwährend ist der Boden sehr ergiebig an solchen Funden. In neuerer Zeit haben auch die Ausgrabungen zu Schleitheim, in dem man mit gutem Grunde die Militärstation Juliomagus vermuthet, zahlreiche Alterthümer zu Tage gefördert, worüber M. Wanner in einer besonderen Schrift (Schaffhausen 1867) berichtet hat. Mit Italien wurde die Verbindung Helvetiens und Rhaetien's durch Heerstraßen über den großen Bernhard, den Julier, Septimer und Splügen, die theils auf Basel theils auf Bregenz mündeten, unterhalten.

Das Elsaß, welches schon frühe den entscheidenden Sieg Cäsar's über Ariovist sah, und in dem glänzenden Argentoratum, dem heutigen Straßburg, ein festes Municipium, dessen Umfassungsmauern man unter der heutigen Stadt verfolgen kann, mit dem Standorte der achten Legion und großen Waffenfabriken besaß, hat im ganzen wenig Alterthümer zu Tage geliefert, und auch die Rheinpfalz hat hierin nicht sonderlichen Reichthum aufzuweisen. Die wenigen pfälzischen Alterthümer sind in der Antikenhalle gegenüber dem Dome zu Speyer aufgestellt. Doch liegt über beide Länder schon mannigfaches literarisches Material vor, wie denn noch neuester Zeit in der Schrift die „bayerische Pfalz unter den Römern" (Kaiserslautern 1865) vierzig römisch-pfälzische Orte nebst den bezüglichen Mittheilungen über Denkmäler u. s. w. verzeichnet sind.

Das rechte Rheinufer nun besitzt einige ganz hervorragende Denkmäler, die in dem vom Hadrianischen Walle gedeckten römischen Zehntland, den Agri Decumates, liegen. Das ungleich wichtigste ist das römische Bad, welches im Jahre 1784 zu Badenweiler im Breisgau entdeckt, und seitdem aufgegraben und zugänglich erhalten ist. Nicht nur für den Aufenthalt der Römer in Deutschland, sondern überhaupt für die gesammte Alterthumskunde sind diese durchschnittlich bis auf 5 Fuß Höhe sehr gut erhaltenen Reste von Bedeutung, da man sie in Bezug auf ihre Wohlerhaltenheit unmittelbar hinter die berühmten Thermen des Caracalla in Rom zu setzen geneigt ist. Die ganze Anlage, die bei etwa 100 Fuß Breite 300 Fuß in der Länge maß, war sinnreich durch Hallen und Gänge in zwei symmetrische Hälften, wie man annimmt

für Männer und Frauen, getheilt, und enthielt Räume der verschiedensten Art zu den luxuriösesten Badezwecken. Die kalt Badenden hatten ihr frigidarium, den Weichlicheren oder im Winter stand ein tepidarium zur Verfügung, die Ueppigeren wählten aber in dem caldarium das Schwitzvergnügen, wo der Schwitzofen, das laconicum, die Wärme ausströmte, und sie ließen sich dann in dem unctorium, dem Salbzimmer, mit köstlichen Oelen behandeln. Zum Schutze dieser der Diana des Schwarzwaldes geweihten Bäder war eine Burg oberhalb auf dem Felsen errichtet worden, und noch jetzt sind in den Trümmern derselben, die im Mittelalter vielfache Umbauten zu erleiden hatte, die römischen Unterbauten zu erkennen. Die Ruinen der Bäder selbst sind, neben dem archäologischen und culturgeschichtlichen Interesse, das sie in ungewöhnlichem Grad darbieten, höchst bedeutend für die Kenntniß der römischen Bautechnik und Bauconstructionen, denn Mörtel und Ziegel sind in den mannichfaltigsten Arten vorhanden und verwendet, und auch der Hauftein ist nicht gespart, ja kostbare Marmortafeln sind zum Theil noch in ihrem alten Glanz an den ursprünglichen Stellen als Wandbekleidung erhalten. Auch bleierne Röhren von 7 Zoll Durchmesser sind unter den Dampfbädern gefunden worden, und eine Menge Geräthe, Schmucksachen und andre kleinere Gegenstände, die jedoch nach Karlsruhe in das Museum übergeführt wurden. Badenweiler hat bereits seine eigene Literatur, doch wäre eine genaue architektonische Herausgabe des Römerbades immerhin noch eine sehr willkommene Erscheinung. Es mag hier nur an die Schrift von H. Leibnitz (Leipzig 1855), wo auch ein Bericht über die früher erschienenen Werke zu finden ist, erinnert werden.

Das Antiquarium zu Mannheim bewahrt zwar auch einige rheinische Funde, allein es steht doch ganz außerordentlich der römischen Sammlung zu Karlsruhe nach, wo in neuester Zeit die kleineren Sammlungen der verschiedenen Orte des Großherzogthums vereinigt wurden, und wohin auch neue Funde eingeliefert werden. In Karlsruhe finden sich besonders zahlreiche Gegenstände aus Badenweiler, Baden-Baden, Riegel, Sinsheim, Istein, Ueberlingen, Ladenburg, Rheinzabern, Pforzheim, Baselaugst, Schopfheim-Lörrach, Osterburken u. a. m. Den wichtigsten Theil der reichen Sammlung werden die Bronzesachen, wie Statuetten, Waffen und

Geräthe, dann einige goldene Schmuckſachen, Thongefäße und Münzen ausmachen; allein das Ganze ſteht vielfach ungeordnet durcheinander, ſo daß Vorrömiſches, Römiſches und hie und da auch Mittelalterliches nicht genügend geſchieden ſind. Viele Alterthümer ſind noch nicht aufgeſtellt, und bei den aufgeſtellten iſt die handſchriftliche Zettelbezeichnung, die ſogar mitunter ganz fehlt, nicht ausreichend. Von einem Kataloge iſt ſomit natürlich gar nicht die Rede.

Auch außer Badenweiler ſpürte der ſcharfe Blick der Römer die andern rheiniſchen Bäder mit ihren heilbringenden Waſſern auf, und verſetzte den Luxus und die Ueppigkeit von Bajä in die oberdeutſchen Lande. Zu Baden-Baden, der Colonia Aurelia aquensis, und zu Wiesbaden, den aquae Mattiacae, hatten ſie Badeanlagen gemacht, und wir können mit Sicherheit annehmen, daß ſie ſchon den Grund zu den Spielbänken in dieſen Orten gelegt, daß ihre Ueppigkeit ſchon eben ſo eroberungsſüchtige Weiber von fernher angelockt hat, wie dieſe ja noch heute von Paris aufbrechen, ſobald im Frühjahr der erſte Ruſſe ſich einen Paß nach Deutſchland ausſtellen läßt. In Baden vereinigte ehedem das Museum palaeotechnicum oder die ſogenannte Antiquitätenhalle die ausgegrabenen Alterthümer, unter denen auch ein Altar des Mercur ſich befindet, der auf der Höhe des Stauffenbergs gefunden wurde; ein wohlerhaltenes Schwitzbad iſt noch im Jahre 1847 aufgedeckt worden. Seit einigen Jahren jedoch iſt die ganze Sammlung nach Karlsruhe gebracht worden. Wiesbaden iſt ungleich reicher an Ueberreſten als Baden, und auch ſein Alter reicht höher hinauf. Während der letztere Ort zu Ehren des Kaiſers Alexander Severus, nach andrer Meinung jedoch bereits 100 Jahre früher unter Hadrian gegründet wurde, berichtet Plinius ſchon, daß zu Wiesbaden Quellen ſeien, deren Ausfluß ſich noch drei Tage warm erhält. Ein Heidenthurm und eine Heidenmauer deuten noch jetzt römiſche Befeſtigungen an, und aufgefundene Inſchriften melden, daß dieſer wichtige Punkt von der vierzehnten und zweiundzwanzigſten Legion beſetzt gehalten wurde. Im Muſeum ſind die Alterthümer ſehr zahlreich geſammelt, und durch andere im Naſſauiſchen ausgegrabene vermehrt. Von beſonderer Merkwürdigkeit unter dieſen iſt ein zu Heddernheim unweit Frankfurt im Jahre 1826 aufgefundener Mithras-

Altar, der mit gut erhaltenen Bildwerken geziert ist. Ganz in der Nachbarschaft dieses Orts, wenig im Thale der Nidda weiter hinauf, wurde 1849 zu Vilbel römisches Mauerwerk aufgedeckt, in dessen Innerem ein unversehrter großer Mosaikfußboden sich zeigte. Man hob ihn heraus und brachte ihn in das Museum zu Darmstadt, wo ihm im großen Saal eine recht gute Aufstellung zu Theil wurde. So hart hinter der Schutzwehr ihres Walles bewegten sich sorglos die Römer, und erfreuten sich der Bäder und des Landlebens; doch hatten sie sich auch mit umfassender Klugheit vorgesehen, und sich gegen unerwartete Ueberfälle durch mächtige Festungen gesichert. Noch in neuester Zeit war man so glücklich auf die Reste einer ausgedehnten Burg zu stoßen, die sich auf einer Höhe oberhalb Homburgs erhob, und die, unter dem Namen der Saalburg bekannt, bisher wohl für eine mittelalterliche Ruine angesehen wurde. Fortgesetzte Ausgrabungen haben aber das ganze Castell bloß gelegt, und es hat sich dasselbe als ein Viereck von 700 Fuß Länge und 450 Fuß Breite herausgestellt, welches von doppelten Wällen, Mauern und Gräben äußerst sicher umschlossen ward. Vier befestigte Thore vermittelten durch dieselben den Ausgang und Eingang, und in der Mitte dieses Lagers befand sich das Praetorium, die Wohnung des Oberbefehlshabers mit ihren verschiedenen Gemächern. Die noch nicht beendeten weiteren Nachforschungen lassen die genauesten Feststellungen und Aufnahmen erwarten, deren Veröffentlichung zu ihrer Zeit entgegengesehen werden kann. Ein ähnliches und sogar noch größeres Castell liegt bei Neuwied, aber leider in der Erde, denn man fand nach den Aufdeckungen, daß es ein gar großes Stück Land einnehme, und um die Benutzung desselben nicht zu opfern, hat man alles wieder zugeschüttet. Auch außerhalb des Pfahlgrabens findet man zuweilen einzelne Stücke von Alterthümern, so noch vor Kurzem im Hessischen einen aus zwei männlichen Figuren bestehenden Gefäßhenkel. Er ist in das Museum zu Darmstadt abgeliefert, wo alle Funde aus dem Großherzogthum Hessen ausschließlich des Gebietes von Mainz vereinigt sind. Diese Darmstädter Sammlung ist nicht unerheblich; außer jenem großen Mosaik besitzt sie ein leidlich erhaltenes Hypokaustum, verschiedene Mosaiktheile und viele kleinere Gegenstände. Leider fehlt auch hier der Katalog, und bei manchen

Stücken, besonders denen aus der ehemaligen Hübsch'schen Sammlung zu Köln, kennt man sogar den Fundort nicht einmal.

Alle Anlagen der Römer auf dem rechten Rheinufer erweisen sich somit als vorgeschobene Vertheidigungswerke ihres Besitzes in Gallien und den Süddonauländern, oder als Bauten zu Lust und Vergnügen, die sie, durch die herrliche Landschaft, die verhältnißmäßig milde Luft und die Heilquellen angezogen, in der rheinischen Ebene vom oberen Schwarzwald bis zum Taunus herab unter dem Schutz ihrer Befestigungen anlegten. Von Wiesbaden bis Köln spitzte sich das rechtsrheinische Gebiet der Römer zu einem schmalen Keile zu, und ebensolche Form nahm es südlich, etwa von Schwäbisch-Gmünd aus gegen die Donau hin, in der Richtung auf Regensburg, an. Dieses ganze Land war ihnen zur Sicherung ihrer Machtstellung unumgänglich nothwendig, doch hat ihre Herrschaft größere Städte nicht hervorgebracht, vielmehr hatte alles wohl eine nahe Verwandtschaft mit den noch jetzt vorhandenen Militärgrenzen Oesterreichs. Was die Richtung und die Beschaffenheit des Hadrianischen Walles betrifft, so sei erlaubt auf die in den Schriften des Würtembergischen Alterthumsvereins 1863 erschienene Abhandlung von E. Paulus „der römische Grenzwall vom Hohenstaufen bis an den Main" aufmerksam zu machen.

Die Spuren und Denkmäler der reichsten Kultur weisen aber, unter allen deutschen Ländern, welche die Römer besetzt hatten, die linksrheinischen Gegenden von Mainz bis Köln auf, und die Krone unter all ihren Reichthümern ist Trier. Blühende Orte standen hier besonders an den Ufern der Mosel und des Rheines, und viele Städtenamen haben sich bis heute erhalten, längs des Rheines vornehmlich Magontiacum in Mainz, Bingium in Bingen, Confluentes in Koblenz, Rigomagus in Remagen, Bonna in Bonn und Colonia in Köln, noch heute den Hauptörtern am linken Ufer. Mainz wurde im Jahre 13 v. Chr. von Drusus gegründet, dessen Namen noch jetzt der Drususthurm oder Eigelstein innerhalb der Citadelle trägt, da man ihn für ein römisches Bauwerk, wahrscheinlich aber mit Unrecht, ausgiebt; denn der dem Drusus von seinem Bruder Tiberius errichtete Stein wurde Ende des 17. Jahrhunderts von den Franzosen gründlich zerstört. Unzweifelhaft aber

gehören dieser alten Zeit die Reste von den Pfeilern einer Wasserleitung und einer Brücke an, die Mainz mit dem nahen Dorfe Zahlbach verband. Auf dem Gebiete zwischen beiden Orten sind die meisten Ausgrabungen, welche sich auf die dort bestandene Heeresmacht beziehen, ausgeführt worden, während in einigen Theilen der jetzigen Stadt, die über die Umfassung der römischen Anlage hinaus bis an den Rhein geht, eine Menge von Gegenständen des Hauses und Handwerks aufgefunden sind. Noch fortwährend stößt man auf solche Schätze, wie denn erst vor wenigen Jahren, bei Gründung des übrigens schmachvoll elend ausgefallenen Schillerstandbildes, eine vollständige Schusterwerkstatt mit Ledervorräthen und fertigen Arbeiten aufgedeckt wurde. Alle diese Gegenstände sind im Museum auf Veranlassung des „Vereins für rheinische Geschichte und Alterthum" aufgestellt worden, und bieten in ihrer Gesammtheit, die noch durch zahlreiche Gypsabgüsse vermehrt ist, die ungleich bedeutendste Sammlung römischer Alterthümer in Deutschland dar. Ja in neuester Zeit (seit 1852) haben die deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine sich zusammengethan, um „eine übersichtliche Darstellung der Alterthümer vorchristlicher Zeit aus allen Gegenden Deutschlands" zu erreichen, und zu diesem Zweck, unterstützt durch die Beiträge verschiedener Staaten und Anstalten, in Mainz die Anlage eines Römisch-germanischen Centralmuseums begonnen. Hoffen wir, daß diese bedeutende Unternehmung recht bald zu den wichtigen Ergebnissen führt, die sich mit Recht hier erwarten lassen. Von den Mainzer Ausgrabungen selbst dürften die Kostbarkeiten und die Sachen aus edlem Metall wohl die merkwürdigsten sein, unter denen sich sogar zahlreiche kleine Phallusamulette befinden, wie sie in einer deutschen Sammlung zum zweitenmal nicht wieder vorkommen. Eine sehr große Menge steinerner Kugeln erregt besondere Aufmerksamkeit, und unter den vielen Grabsteinen ist mancher vortreffliche vorhanden. Die Aufstellung und Anordnung ist gut und übersichtlich, und ein kleiner gedruckter „Führer" erleichtert die Betrachtung der Sammlung.

Auch in Bingen, in Koblenz, wo man noch vor Kurzem die Fundamente einer befestigten Moselbrücke entdeckte, und vielen anderen rheinischen Orten sind in mehr oder weniger erheblicher An-

zahl und Bedeutung Alterthümer gefunden worden; einen sehr großen Reichthum derselben umfaßt aber wieder das „Museum vaterländischer Alterthümer" zu Bonn. Die Castra Bonensia, welche den Standort für mehr als fünf Legionen bildeten und einen großen Hafen für die rheinische Kriegsflotte hatten, waren einer der ältesten und wichtigsten Stützpunkte der Römer für ihre deutschen Eroberungen und der Schlüssel ihrer Stellung am Niederrhein, den sie noch durch die Befestigungen im nachbarlichen Köln verstärkten. Die Bonner Ausgrabungen bieten einen großen Schatz zum Theil werthvoller Inschriften dar, und man wendet dort fleißig besonders beim archäologischen Universitätsstudium jenes bekannte, zweckmäßige Verfahren an um von denselben Abklatsche zu nehmen, die man dann mit leichter Mühe auch überall hin zum Nutzen der Wissenschaft versenden kann. Ein festes rauhes Fließpapier wird über der abzuklatschenden Inschrift angefeuchtet, mit einer Bürste genau in alle Vertiefungen eingedrückt und nach dem Trocknen wieder abgenommen, so daß man hiedurch leicht und schnell eine treue Wiederholung des Originales erzielt. Ein sehr wohl erhaltenes römisches Grab mit seinem ganzen Inhalt ist unter den vielen Gegenständen aller Art, den Grabsteinen, Votivsteinen, Thon- und Erzsachen von besonderem Interesse, und noch mehr ist dies der Fall mit einem großen Altar, dessen klassisch einfache Inschrift „Deae Victoriae sacrum" in Verbindung mit den Reliefdarstellungen an seinen Seitenflächen ihn als einen Siegesaltar erweist. Das Denkmal geht fälschlich unter dem Namen der berühmten, sogenannten Ara Ubiorum, von der Tacitus an mehreren Stellen spricht; es ist in dem schon oben erwähnten, werthvollen „Katalog des königlichen rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer von J. Overbeck" (Bonn 1851) unter Nr. 167 ausführlicher behandelt. Das Bonner Museum verdankt seine Entstehung mehreren Verfügungen Hardenberg's aus dem Jahre 1820, welche der um die vaterländische Alterthumskunde verdiente Dorow in der Vorrede zu seinen „Denkmalen germanischer und römischer Zeit in den rheinisch-westphälischen Provinzen" (Stuttgart 1823) abgedruckt hat.

Köln war eine alte Stadt der in dieser Gegend seßhaften Ubier, und erst fünfzig Jahre nach unserer Zeitreichnung wurde in ihr eine

römiſche Colonie gegründet, der man den Namen Colonia Claudia Agrippina gab, da des Germanicus Tochter Agrippina, die ſpätere Gemahlin des Kaiſers Claudius, daſelbſt geboren war. Köln erhielt das Jus Italicum, ward Hauptſtadt von Niedergermanien, und blühte ſchnell zu Größe, Anſehen und Wohlſtand auf. Der Rhein bildete bis zum frühen Mittelalter eine kleine Inſel, auf welcher jetzt die Kirche Groß St. Martin liegt, und zog mit einem ſchmalen Arm etwa in der Höhe des heutigen Rathhauſes an den Mauern der Römerſtadt vorbei. Die Straße „Oben-Marspforten" war vermuthlich von der Martis Porta begrenzt, durch welche die Legionen zum Krieg gegen die Deutſchen ausrückten, und auf welche die von Conſtantin 308 begonnene ſteinerne Rheinbrücke mündete. Auf dem Capitole der Römer wurde ſchon ſehr früh eine Kirche gebaut, die noch heute den Namen Sankt Marien auf dem Capitole trägt. Am Muſeum ſteht der 1826 hierher verſetzte römiſche Bogen des ehemaligen Pfaffenthores und unfern der Gereonskirche ragt ein mächtiger Thurm, den man für die nordweſtliche Ecke der römiſchen Befeſtigung halten muß; von ihm zieht ſich ſenkrecht gegen den Rhein in der Richtung auf den Dom die Straße „Burgmauer" hin, deren äußere Häuſerreihe auf der noch ſichtbaren Römermauer errichtet iſt. So reicht die urälteſte Kultur bis in unſere Tage lebendig herüber, und wer mag wiſſen, welche Male der entfernteſten Vergangenheit und der erſten Aeußerungen der Weltgeſchichte auf unſerm vaterländiſchen Boden noch im Schooße der Erde dort ruhen! Die in der Stadt ſelbſt, wie in andern Orten aufgegrabenen Alterthümer ſind im ſtädtiſchen Muſeum aufgeſtellt, und beſtehen zum wichtigeren Theil aus ſtatuariſchen Fragmenten, Altären, Votivſteinen, Grabdenkmälern und allerlei Anticaglien, doch ſind ſie mit andern Gegenſtänden untermiſcht, die vornehmlich einem Ankauf von dem Italiener Gaetano Giorgino im Jahre 1817 entſtammen, und die in Bezug auf ihre Echtheit vielfach angegriffen werden. Durch dieſe Erwerbung iſt auch die koloſſale Marmormaske des unter dem Namen der Kölniſchen Meduſa bekannten Meduſenhauptes nach Köln gelangt, welche in künſtleriſcher Hinſicht unter den dortigen Antiken immerhin die erſte Stelle einnimmt. Der wichtigſte aller einheimiſchen Funde iſt aber ein großer Moſaikboden, der bei dem Bau des neuen

Bürgerhospitales zu St. Cäcilien innerhalb von Mauerresten aufgedeckt wurde, die, nach den Darstellungen dieser Mosaik zu urtheilen, einst ein Studier- oder Bibliothekzimmer umschlossen. Ueber dieses merkwürdige Werk ist von verschiedenen Archäologen, namentlich Lersch, Urlichs und Welcker geschrieben worden. Auch diese Sammlung leidet an mangelnder Ordnung und genügender Katalogisirung, wie denn überhaupt in Köln die römischen Alterthümer sich nicht einer angemessenen Aufmerksamkeit und Rücksicht zu erfreuen haben sollen. Wenigstens wurde noch neuerdings in der Kölnischen Zeitung (1866, Nr. 114) offenbar von sachkundiger Seite über diese Zustände scharfe Klage geführt.

Auch weiter hinab den Rhein sind noch viele Spuren der Römerzeit, ja der Fluß selbst hat schon manches alterthümliche Stück aus seinen Wogen zurückgegeben. So erst am 16. Februar 1858 wurde bei Lüttingen und Bislich unweit Xanten die Erzfigur eines mit Blumen und Früchten geschmückten vorschreitenden Knaben aufgefischt, in welchem „das Bild eines ländlichen Gottes, eines Bonus Eventus oder auch des neu beginnenden personificirten Jahressegens (Novus annus) erkannt worden ist," wie Gerhard im Katalog der Berliner Antikensammlung, welcher das Werk unter Nr. 140a. eingereiht worden, sagt. E. aus'm Werth hat eine kleine Monographie über dieses Denkmal veröffentlicht (Berlin 1860), und auch Braun, Friederichs und Wieseler haben über dasselbe geschrieben. In Xanten selbst, den Castra vetera und der Colonia Trajana, hatte Philipp Houben ein ansehnliches Antiquarium gesammelt, das er auch durch Franz Fiedler in einem größeren, mit Abbildungen erschienenen Werke (Xanten 1839) ausführlich behandeln ließ. Diese Sammlung ist jedoch 1855 verkauft und ich weiß nicht, ob sie noch in Xanten ist. Auch zu Neuß, Cleve und andern Orten des Niederrheines befinden sich weitere kleinere Sammlungen.

Der eigentliche Mittelpunkt aller dieser Forschungen ist aber der „Verein der Alterthumsfreunde im Rheinland," dessen schon in vielen Bänden vorliegende „Jahrbücher" die genauesten Berichte und den umfassendsten wissenschaftlichen Stoff darbieten. Ganz anders zeigt sich hier die Lust und die Thätigkeit, ein möglichst klares Bild der alten Zustände zu gewinnen als an der südlichen Römergrenze, wo sie nur in

Augsburg und etwa im Württembergischen Alterthumsverein eine ebenbürtige Genossin findet, dagegen die bisherige Theilnahmlosigkeit in den österreichischen Ländern nur um so heller beleuchtet. An diesen niederrheinischen Verein schließen sich weiter hinauf die meist schon namhaft gemachten kleineren Vereine bis in die Schweiz hin an, so daß die ganze rheinische Gegend und das schwäbisch-bayrische Donauland mit einem Netze überspannt sind, welches die fortgesetzte regste Nachforschung, die Erhaltung jedes Fundes und seine volle wissenschaftliche Verwerthung im Allgemeinen verbürgt. Hoffen wir, daß das übrige südliche Donauland sich diesen verdienstlichen Bestrebungen mit gleicher Thatkraft und in kürzester Frist anschließe.

Westlich vom Rheine nun gegen Gallien hin, nach dessen südlichen Gestaden ja schon uralte Kultur durch griechische Kolonisten getragen war, sind auch heute noch die größten und mächtigsten Denkmäler der Römer auf deutschem Boden. Häuslicher und reicher als sonst irgendwo in unserm Vaterland hatten sie sich an den Ufern der Mosel eingerichtet, und vielleicht aus diesem Grund, vielleicht auch daß die Zerstörungswuth der eindringenden deutschen Völker sich schon am Rhein ziemlich gesättigt hatte, ging an Trier die Zeit schonender vorüber und ließ uns großartige Reste der einstigen Blüthe dieser Stadt zurück. Ihr Alter reicht in die graue Vorzeit hinauf, ja die Sage im Munde des Volkes giebt sie für die älteste Stadt Europa's aus, wie denn noch jetzt an dem rothen Hause, welches früher das Rathhaus war und nun ein Gasthof ist, eine aus dem Mittelalter stammende Inschrift sehr kühnlich meldet: „Ante Romam Treviris stetit annis mille trecentis.“ Im Jahre 56 v. Chr. nahm Cäsar die Hauptstadt der alten Trevirer ein, und erhob sie unter dem Namen Augusta Trevirorum zu einer römischen Kolonie. Sie wuchs schnell zu hohem Glanz und blühte durch ausgedehnte Handelsgeschäfte. Die reichen Beamten und Kaufherren bauten sich an den Ufern der Mosel und Saar Landhaus neben Landhaus, und die späteren Kaiser, von denen vor allen Constantin Trier liebte, legten hier Prachtgebäude und Paläste an, so daß sie nach und nach der bedeutendste und vornehmste Ort in ganz Gallien wurde. Ausonius, ein gelehrter Römer aus Burdigala (Bordeaux), der ein Freund des Kaisers Valentinian

und der Erzieher von deſſen Sohn Gratianus war, kam um die Mitte des vierten Jahrhunderts nach Trier, und war von der Pracht nnd Schönheit der Gegend ſo hingeriſſen, daß er bekanntlich eine Schilderung der „Moſella“ dichtete, die mit den Worten beginnt:

„Wer vermag, die unendliche Pracht und Geſtalten erwägend,
wohl zu ſchildern die Formen des Bau's an jeglichem Landgut?“

Dann preiſt er die Arbeiten der berühmteſten griechiſchen Künſtler, und knüpft daran die Lobeserhebung:

„Dieſe nun, oder doch ähnliche wohl, ſo möchte man glauben,
haben im Belgierland die prächtigen Häuſer erbauet,
und die ragenden Villen, die Zier des Fluſſes gegründet.“

Trier gehörte nämlich zur galliſchen Provinz Belgica, deren Grenze an der Moſel bis zu dem Orte Noviomagus, dem heutigen Neumagen, wo „der göttliche Conſtantinus die geprieſene Burg“ ſich erbauet, vorſprang, während andererſeits das linksrheiniſche Niedergermanien bis zum Ardenner Walde reichte. Auſonius kann die Reize dieſer Gegend nicht genug erheben, doch bewahrheitet die Anmuth und Schönheit, welche jetzt noch dort heimiſch ſind, ſeine Schilderung vollkommen. Er ſingt:

„Sei mir gegrüßet, o Strom, belobt ob Fluren und Pflanzern,
dem die Belgen die Stadt, die des Thrones gewürdigte, danken, —
Strom, deß Hügel umher bepflanzet mit duftendem Weine,
Strom mit dem grünenden Saum der mattenreichen Geſtade! . . . .
Ja, wenn ein Gaſtfreund käme hierher von der Küſte von Cumä,
däucht' ihm, es habe verjüngt ihr Bild die Euböiſche Bajä
hier der Gegend geſchenkt: ſo prangende Schönheit und Anmuth
locket . .“ —

Es iſt kein Zweifel, daß Trier ehedem eine der größten und reichſten Städte, ja wahrſcheinlich die bedeutendſte dieſſeits der Alpen überhaupt war, und daß es heute keineswegs an dieſe herrliche Vergangenheit reicht. Sein Umfang war ungleich weiter als gegenwärtig, und die Pracht ſeiner Gebäude laſſen die auf uns gekommenen Reſte ahnen. Conſtantin der Große, der innerhalb der Jahre 306 bis 331 zehnmal auf längere oder kürzere Zeit dort lebte, wandte der Stadt ſeine volle Gunſt zu. Er umgab ſie ganz neu mit Mauern, da ſie in einer Belagerung durch die Deutſchen kurz vorher ſchwer verwüſtet worden war, und that außerdem viel zu ihrem Glanze, ſo daß einer ſeiner Lobredner, Eumenius, die Worte an ihn richten konnte: „Ich ſehe den großen Circus, der, wie

ich glaube, dem römischen ähnlich ist; ich sehe die Basiliken und das Forum, wahrhaft königliche Werke, und den Sitz der Gerechtigkeit: alle bis zu den Wolken aufsteigen. Alles dies sind gewiß Wohlthaten deiner Gegenwart, Imperator!" Diese großen Unternehmungen noch in ihren Ruinen auf die Constantinische Zeit zurückzuführen, bekräftigen Styl und Bauweise derselben; wenigstens kann in Bezug auf die Reste des Amphitheaters und der sogenannten Bäder, auf den alten Kern der Basilika und des Domes kein Zweifel entstehen, während über das wichtigste aller Denkmäler, die Porta nigra, allerdings die verschiedensten Ansichten im Umlauf sind.*)

In der südwestlichen Ecke Trier's ragt ein riesenhaftes mächtiges Mauerwerk empor, durch dessen obere Fenstereröffnungen bis zum Jahre 1817, wo die preußische Regierung mit Hinwegräumung des Schuttes begann, der Thorverkehr der Porta alba ging. Seitdem wird bis auf diese Stunde die Aufgrabung fortgesetzt, und es ist nun so ziemlich gelungen, das Ganze in seiner Grundanlage bloßzulegen. Die unterirdischen gewölbten Gänge, die vertieften beckenartigen Räume und andere Umstände haben veranlaßt, großartige Thermen in diesem Werk zu erkennen, und es läßt sich nicht läugnen, daß diese Bestimmung wohl nunmehr als die richtige angenommen werden muß, wo man den Gesammtgrundriß übersieht. Franz Kugler freilich giebt diese Reste in seiner 1856 erschienenen Geschichte der Baukunst in Uebereinstimmung mit Schmidt unbedenklich für die des Kaiserpalastes aus, und läßt sich dabei durch die vielen halbkreisförmigen Nischen bestimmen, für die er eine charakteristische Bedeutung wegen des Ceremoniells in den byzantinischen Kaiserpalästen in Anspruch nimmt. Diese Meinung wird sich den ermittelten Thatsachen gegenüber nicht mehr vertheidigen lassen, und man wird bald in der Lage sein sich über alle Einzelheiten genaue Belehrungen zu verschaffen, da eine Herausgabe sämmtlicher Aufgrabungen beabsichtigt wird. Unzweifelhaft aber verkünden laut und mächtig diese großen Trümmer mit

*) Ueber die Trierer Alterthümer ist eine ganze Literatur vorhanden; es sei hier nur das Hauptwerk: „C. W. Schmidt, Baudenkmale u. s. w." (Trier 1845) und die übersichtliche kleine Schrift: „Wyttenbach, Forschungen über die römischen Alterthümer ꝛc." 2. Auflage. (Trier 1844.) genannt.

ihren gewaltigen Mauern und hochaufsteigenden Bögen eine seltene Pracht und den ganzen Luxus spätrömischer Ueppigkeit. Möglich daß diese Thermen, welche ja neben den eigentlichen Bädern auch stets die Räume umschlossen, die man heute in den Curhäusern der besuchten Badeorte zu finden gewohnt ist, einen Theil der Kaiserpaläste bildeten, oder sich an diese anschlossen, wahrscheinlich, daß sie an das Forum stießen und daß der heutige Palastplatz etwa die Lage des letzteren bezeichnet.

Wenigstens bestärkt diese Annahme die den Bädern schräg gegenüber befindliche sogenannte Basilika, in der man das ganze Mittelalter hindurch bis in die neueste Zeit einen Theil des Kaiserpalastes sah, die jedoch anscheinend keines von beiden, weder Basilika noch Palatium war. Ihre alte Bestimmung ist kaum zu ermitteln, zumal jetzt, wo nach Hinwegräumung aller Ein- und Vorbauten, das Ganze zu einer Kirche für die protestantische Gemeinde umgewandelt ist. Es erscheint nun als ein weiter lichter Raum von 220′ Länge, 98′ Breite und 97′ Höhe, dem sich an der einen Schmalseite eine große halbkreisförmige Apsis anschließt, und so ausgezeichnet derselbe in dieser Erscheinung jetzt auch wirken mag, so bleibt es dennoch vollständig in Frage ob er der Fenstertheilung nach zu schließen nicht in zwei Stockwerke geschieden war, ob Säulen die Decke und das Dach stützten, oder ob er gar nicht bedeckt war, und welche Bestimmung ihm zukam, wenn man sich für das eine oder andere entscheidet. Eine besondere Schwierigkeit bietet der Umstand, welcher sich bei den Untersuchungen zur Zeit des Neubaues ergab, daß der ursprüngliche Bau im Innern keine Stellungen großer massiver Säulen gehabt hat, ein Umstand, der die Theilung des riesigen Raumes räthselhaft erscheinen läßt. Mit gutem Grund nimmt man aber an, daß ein so großartiges Gebäude in der Mitte der Stadt gelegen, und daß das Forum in der schon angedeuteten Weise sich vor demselben ausgedehnt habe; möglich bleibt es immerhin, daß der von Eumenius gepriesene „Sitz der Gerechtigkeit“ in der großen Tribune stand.

Noch dunkler wird die Bestimmung und der Zweck seiner ältesten Theile, wenn wir zum Dom treten, diesem höchst merkwürdigen Bauwerk, das die Spuren aller Zeiten seit den Römern bis herab auf unsere Tage trägt. Kein Denkmal in Deutschland kann sich in dieser geschicht-

lichen Entwicklung mit ihm messen, denn kein zweites Kirchengewölbe in Deutschland stützt sich auf Pfeiler, welche die antike Vorzeit aufgeführt. Bei genauerer Untersuchung wird nämlich im Dom zu Trier ein großer quadratischer Raum sichtbar, in dem wiederum im Quadrat geordnet vier große Pfeiler stehen. Diese, die Umfassungsmauern, die Wände und Bögen sind römische Werke, und damit dies außer allen Zweifel gesetzt werde, sind an geeigneten Stellen die Constructionen des Ziegelmauerwerkes bloßgelegt, und es sind in die viereckigen Pfeiler, welche jetzt die Gewölbe tragen, tiefe Löcher eingestemmt. Bei dreien dieser Pfeiler sieht man auf diese Weise die in ihnen steckende Römersäule, bei dem vierten jedoch nimmt man nur eine gleichmäßige Masse wahr: denn die Säule war einst gebrochen und herabgestürzt, ihre Trümmer aber liegen zum Theil im Kreuzgang, zum Theil am Eingang des Domes vom Freihofe her. Der so sich ergebende römische Kern hat ganz das Grundschema, welches die Basilika des Constantin zu Rom zeigt, und man geht jedenfalls um sehr vieles sicherer, wenn man hier eine alte Basilika annimmt, als wenn man sich bemüht in der jetzigen protestantischen Kirche eine solche zu erkennen.

Zweifel dieser Art treten bei dem Amphitheater, welches 5 Minuten oberhalb der Bäder an den Weinbergen liegt, nicht auf. Es befand sich, so wie jetzt auf freiem Felde, ehedem innerhalb der Stadtmauern, und war im Stand einem großen Theile der Bevölkerung mit einem Male die Schaulust zu sättigen, denn es umfaßte nahezu an 60,000 Sitze. Zwar ist es ziemlich stark verschüttet, doch sind seine Grundformen aufs deutlichste erhalten, ja umfangreiche Stellen der aus würfelförmigen Kalksteinen aufgebauten Mauern sind fast unversehrt. Eine große Wasserleitung, welche vom Gebirge herunter kommt und die in ihren Trümmern noch vorliegt, führte in die Arena und in die Bäder. Dort sollte sie für die Schauspiele der Seegefechte das Wasser liefern und auch den Boden vom Blut reinigen, hier lieferte sie den täglichen Bedarf hin. Darüber aber sind urkundliche Zeugnisse vorhanden, daß zweimal im Amphitheater zu Trier die viehische Blutgier der Römer ihre Triumphe gefeiert hat. Kaiser Constantin, der Große und Heilige, warf hier im Jahre 306 die Frankenführer Askarich und Ragais den wilden Thieren

vor, und seine braven Trevirer jauchzten vor Lust; fünf Jahre später aber ließ er ganze Schaaren von gefangenen Brukterern in die Arena peitschen, und zwang sie, als die Bestien des Zerfleischens genug hatten und müde waren, als Gladiatoren gegen einander zu kämpfen und sich wechselseitig zu tödten. Seine Hofschranzen priesen den gewaltigen Kaiser ob dieses herrlichen Schauspieles, ob dieser „famosa supplicia", und die Christen versetzten diesen Mann nach seinem Tod unter ihre Heiligen!

Ueber das Alter dieser höchst merkwürdigen Denkmäler ist man insoweit einig, als sie eben unbedingt der späteren Kaiserzeit zuzuschreiben sind; nur in Bezug auf das Amphitheater möchte man, unterstützt durch eine im Jahr 1780 aufgefundene Inschrift, welche vom Kaiser Trajan spricht, bis auf dessen Zeit hinauf gehen, und glaubt hierzu noch einen weitern Halt darin zu finden, daß das Amphitheater aus kleinen Kalksteinquadern erbaut ist, während die Bäder, die sogenannte Basilika und das römische Mauerwerk im Dom aus Ziegeln bestehen. Diese drei letzteren Werke gehören durchaus der Bauthätigkeit Constantin's an, so daß die Schwankungen in Bezug auf die Entstehungszeit des Amphitheaters doch innerhalb zweier Jahrhunderte sich bewegen. Dieß aber ist in der That wenig erheblich, da der künstlerische Geist im römischen Volk, zumal für derartige Unternehmungen, sich vom Jahr 100 bis zum Jahr 300 nicht durchgreifend verändert hat. Ganz anders stehen die Sachen bei der Porta nigra.

Dieses großartige durch viele Abbildungen allgemein bekannt gewordene Denkmal hat einen so bestimmten und bedeutsam ausgesprochenen Charakter, seine Bauweise ist so urgediegen und kraftvoll, dabei aber im einzelnen künstlerisch roh, sein Plan und sein Aufbau zeugen von solcher Tüchtigkeit und Erfahrung, daß man für alle diese Eigenschaften ein zweites Beispiel so inniger Vereinigung in der Kunstgeschichte nicht nachweisen kann. Ist es möglich, daß ein innerlich verfaultes, am Rande des Abgrundes stehendes Volk ein Werk von diesem Ausdruck gewaltigster Kraft und drohenden Ernstes schaffen konnte? Und andererseits kann ein junges naturwüchsiges Volk ein nach allen Regeln einer alten kriegerischen Erfahrung angelegtes befestigtes Thor mit technischer Meisterschaft errichten? Um dieser Verlegenheit zu entgehen, fand Kugler einen

klugen Ausweg, indem er sagte: die Porta nigra könne nur und ausschließlich der merovingischen Zeit angehören, welche, die fortificatorischen und technischen Erfahrungen der Römer benutzend, doch dem Ganzen ihren kernigen Geist aufgedrückt. Die Meinung fand Anklang, und Gottfried Kinkel glaubte sie durch weitere Ausführung eines vergleichenden Hinweises auf den longobardischen Palazzo delle Torri zu Turin bekräftigen zu können, allein vom militärischen und technischen Standpunkt aus ist sie, wie der General Krieg v. Hochfelden nachgewiesen, nicht stichhaltig, so daß die ästhetischen Bedenken sich unterordnen müssen. Ganz und gar haltlos ist aber das oberflächliche Gerede von einem keltischen, griechischen oder etruskischen Ursprung, und auch für die neueste Hypothese, welche die Porta nigra in die Augusteische Zeit weist, sind wenig annehmbare Gründe zu beschaffen. Hinsichtlich ihrer Bestimmung muß sie sich immer noch die fabelhaftesten Unterstellungen gefallen lassen, wie es selbst nicht an geistreichen Leuten fehlt, die aus ihr einen Triumphbogen machen möchten, während sie ein Propugnaculum, ein Fort nach allen Regeln der römischen Kriegskunst ist, was Krieg v. Hochfelden schlagend darthut. Constantin hat nun, wie aus der Lobrede des Eumenius hervorgeht, Trier ganz und gar mit neuen Mauern umgeben, und da die Fundamente der alten Stadtmauer noch jetzt gegen die Porta nigra stoßen, und sich mit ihr als gleichzeitig erweisen, so dürfte immerhin, unter Berücksichtigung aller Umstände, dieses merkwürdige Denkmal mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Constantinische Zeit zu setzen sein. Leider ist es nicht möglich alle die Für und Wider hier zu erörtern, und es mag dann nur noch der Hinweis erlaubt sein, daß der ornamentale Theil für unvollendet angesehen wird, indem man die nicht zur Ausführung gelangte Absicht annimmt, daß die rohen Formen aller Einzeltheile der Architektur noch ausgearbeitet werden sollten.

An einigen andern Punkten Triers finden sich noch mehr oder weniger bedeutende bauliche Reste, und sehr häufig geschieht es, daß bei Grundarbeiten Alterthümer zu Tage treten. Die größeren derselben, die aus Altären, Grabsteinen und dergleichen bestehen, sind in den innern Räumen der Porta nigra aufgestellt, während die kleineren Gegenstände, die sogenannten Anticaglien, dem Museum im Gymnasialgebäude zuge-

wiesen sind. Die Anordnung könnte an beiden Orten besser sein, namentlich sieht es in der Porta ziemlich wüst aus, auch fehlt, wie leicht vorauszusetzen, die nöthige Katalogisirung. Unter allen diesen Dingen, die den Charakter spätrömischer Kultur und Kunst tragen, leuchtet wie ein Stern aus einer bessern Welt der Torso der berühmten Amazone des Phidias hervor, die sich in einem fast ganz erhaltenen Exemplar im Vatican befindet. Der Torso ist außerhalb der Stadt ausgegraben worden und eine vorzügliche Arbeit aus griechischem Marmor, deren Geist und Reinheit sie zu dem verlorenen Original in eine nähere Beziehung setzt, als die vaticanische Statue. Abgüsse beider Werke stehen im neuen Museum zu Berlin unmittelbar neben einander. Der schöne Trierer Torso war ehedem neben der Klosterkirche von St. Matthias außerhalb der jetzigen Stadt auf einer rohen Steinbasis aufgepflanzt und später auf dem angrenzenden Kirchhofe in Ketten aufgehängt. Da diente er zur Zielscheibe für die Steinwürfe frommer Wallfahrer, und gewiß leider auch heute noch fänden sich fromme christlich-germanische Hände, die gegen solch Heidenwerk den Stein erheben möchten. Sehr lehrreich sind die Bruchstücke der Mosaiken, die durch den Styl ihrer figürlichen Darstellungen sich leicht dem Jahrhundert ihrer Entstehung nach ordnen lassen. Mit großem Fleiß hat von diesen Ueberresten der kunstgelehrte Domcapitular v. Willmowsky zu Trier Zeichnungen angefertigt, der auch um die kunstgeschichtliche Würdigung des Domes sich verdient gemacht, und dem man die Erhaltung des vor einigen Jahren im Dorfe Nennig bei Saarburg, dicht an der Luxemburger Grenze, aufgefundenen Mosaikbodens dankt. Durch seine Bemühungen wurde in Nennig die Erwerbung des betreffenden Stück Ackers, sowie die Errichtung eines Schutzhauses ermöglicht, auch hat er das Mosaik in vorzüglichen Zeichnungen dargestellt, deren Veröffentlichung in den Jahrbüchern des rheinischen Alterthumsvereins vom Jahre 1865 erfolgt ist. Der Boden mißt eine Länge von 50 und eine Breite von 33 Fuß; die Bilder, welche er enthält, zeigen Kämpfe von Gladiatoren unter einander und mit wilden Thieren, doch sind sie roh gedacht, so daß der spätrömische Ursprung dieses Werkes feststeht. Sehr reich an Mosaiken ist auch die römische Villa zu Fließem, drei Meilen von Trier, deren genaue Aufnahmen Schmidt in seinen

Denkmälern mittheilt. Das größte Werk der plastischen Kunst, oder wenigstens der Architektur und Plastik zusammen, in Trier und dessen Umgebung ist nun der Heidenthurm bei Igel.

Etwa eine Stunde oberhalb Trier fließt die Saar in die Mosel bei dem Orte Conz, dem Consitium der Römer, und dieser Vereinigung schräg gegenüber erhebt sich am linken Ufer der Mosel, jetzt von Bauernhäusern und Ställen des Dorfes Igel umgeben, das über 70 Fuß hohe Denkmal der Secundiner, einer reichen Familie, deren Handelsbeziehungen und, wie man vermuthet, amtliche Geschäfte als Postmeister und Armee-Intendanten am ganzen Niederrhein ihren Namen bekannt gemacht hatten. Der architektonische Aufbau des Ganzen ist voll künstlerischer Bedeutung, die Reliefs sind zum Theil nicht ohne feinen Sinn gedacht, aber dennoch muß dieses Denkmal als Kunstwerk nur zu sehr den Eindruck des Rohen machen. Zwar hat es nicht an begeisterten Verehrern gefehlt, und auch Goethe hat es seiner „trefflichen Kunst" wegen gelobt; aber in der That ist der spätrömische Kunstverfall unzweideutig in diesen Skulpturen ausgesprochen. Dennoch ist das Werk seiner Einzigkeit und ungewöhnlichen Größe wegen von der hervorragendsten Bedeutung, und es muß, von allem archäologischen Interesse abgesehen, jeden Freund der vaterländischen Geschichte anziehen, wenn er hier einem Zeugniß gegenüber steht, das ihm verkündet, wie vor mehr als anderthalb Jahrtausenden ein fremdes Volk einzelnen seiner Bürger und deren Familien gestattete sich auf erobertem Boden solche mächtigen Erinnerungsmäler zu errichten, und wie die Wuth der Zerstörung barbarischer und gebildeter Nationen an diesem Werke vorüberzog. Abbildungen desselben sind sehr häufig, und unter den Gypsabgüssen im Berliner Museum befindet sich eine vortreffliche kleine plastische Nachbildung, die auch in Trier käuflich zu haben ist.

Alle diese merkwürdigen Reste des Alterthums, die sich in Trier finden, und deren wichtigste hier nur in Kürze angedeutet werden konnten, lassen ahnen, welche prächtige und glanzvolle Stadt die alte Augusta Trevirorum war. Zweifelsohne fällt der Höhenpunkt ihrer Blüthe in die Zeit des Constantin, und was dieser Blüthe an künstlerischem Werth und innerer Gediegenheit abging, muß dem allgemeinen Zustand jener

Periode gemäß beurtheilt werden. Wildes Schauspiel und Sinnenlust, durch die Kaiser auch an der Mosel gepflegt, waren den Trierern nothwendiges Bedürfniß geworden, und diese standen wohl nur in der Zahl dem Pöbel Roms nach; im Anfang des 5. Jahrhunderts, wo die Deutschen mehr und mehr an den Grundvesten des Weltreiches rüttelten, war die Wuth nach den Spielen so groß, daß Salvianus prophetisch der, nun schon christlich gemachten, Stadt zurief: „Wahrlich, mich wundert es nicht, daß solches Unglück, wie es sich ereignete, dich betroffen hat. Denn da drei Zerstörungen dich nicht besserten, verdientest du in der vierten unterzugehen!“ Wer waren nun in Wahrheit die Barbaren! Der große Constantinus, der zur Lust seines Volkes den Bestien die Kriegsgefangenen vorwarf, oder jene rohen Stämme, welche diesem unmenschlichen Treiben ein Ziel setzten? Doch Gold und Glanz überstrahlten noch das untergehende Rom, und sein Wiederschein fiel auf die Provinzen zurück. In unserem Vaterland aber war keine Stadt so reich und üppig wie Trier, keine so sehr ein Abbild der Herrscherin am Tiber wie sie, und selbst noch heute erinnert diese Stadt, wenn auch nur wie ein verhallender Nachklang, durch ihre ganze Erscheinung an die ewige Roma. Glauben fordern die Worte des Ausonius, und es ist nicht nöthig von ihnen einen Abzug auf Rechnung der dichterischen Phantasie zu machen, wenn er einfach und schmucklos schildert:

„Lob heischt Gallia längst, das Land das so waffengewaltig,
und der Thron der Trevirischen Stadt, die nahe dem Rheine,
doch wie mitten im Schooß des Friedens in Sicherheit ruhet,
weil sie die Kräfte des Reiches ernähret und kleidet und waffnet.
Ueber gedehnete Hügel dahin ziehn prangende Mauern,
ruhig im wogenden Strom vorbei fließt breit die Mosella,
allerlei Waaren herbei aus entlegenen Gegenden führend.“ —

Das ganze Trierer Land stellt sich sonach als ein in hohem Grade kultivirtes dar, und wir haben nur zu bedauern, daß wir von einzelnen kleinerern Orten, Gehöften, Villen und Lagern nicht eine ausgedehntere Ortskenntniß besitzen. Zahlreiche Namen, selbst von Dörfern, an der Mosel und Saar erinnern an ihren römischen Ursprung; Luxemburg, das vielgenannte, war auch schon zur Römerzeit Festung. —

Aus dieser Skizze, die sich bei der Fülle des Stoffes selbst da mit Andeutungen genügen lassen mußte wo sie gern ausführlicher gewesen

wäre, wird jedoch zweierlei als die wichtigsten Gesichtspunkte erhellen. Zunächst ist es die Thatsache, daß in den bezeichneten Theilen Deutschlands, mit der Zeit des Augustus beginnend, die Römer sich vollkommen häuslich eingerichtet hatten, daß ihr vornehmlicher und erster Zweck auf Anlage von Vertheidigungsanstalten zur Sicherung ihres Länderbesitzes abzielte, daß sie aber keineswegs versäumten ihren Ansprüchen auf luxuriöse Lebensweise etwas vorzuenthalten. Die Gewohnheiten der Hauptstadt wurden in die Provinzen übertragen, und hier wie dort war es dieselbe Ueppigkeit, dieselbe Lust, welche Befriedigung suchte. Wenn nun aber schon der Römer von Natur weder zum Dichter noch zum Künstler gemacht war, wenn er schon in seinen besten Zeiten, besonders in den bildenden Künsten, von den Griechen abhängig war, und während der Kaiserzeit selbst in Italien mehr und mehr in Geschmacklosigkeit und Formenverwilderung verfiel, so mußte in den Provinzen nothwendig eine handwerksmäßige Rohheit in allen künstlerischen Gebilden Platz greifen, wie denn schon der Mangel geübter Werkleute dies selbstverständlich macht. Wo sollten am Rhein und an der Donau die Bildhauer und Maler herkommen, ja wo sollten sich hier, selbst wenn die Meister aus Rom mitgebracht wurden, auch nur tüchtige Gehülfen finden die vielen Arbeiten kundig auszuführen? So ergiebt sich denn als zweiter Punkt dies, daß alle Alterthümer der Bildnerei und Malerei, die auf deutschem Boden bisher gefunden worden, in künstlerischer Hinsicht mehr oder weniger handwerklich, ja in ihrer überwiegenden Menge entschieden roh erscheinen. Der Geist der kaiserlichen Römer war auf Glanz, Pracht und prunkenden Reichthum gerichtet, aber nicht auf Schönheit, und in diesem Sinn hat er die nächste Verwandtschaft mit dem des Siècle de Louis XIV. Der Rococco ist ja auch weiter nichts als die äußerste Verwilderung der römischen Kunstformen, und was im vorigen Jahrhundert in Paris dem bourbonischen Hofe gefiel, das hatte auch einst den römischen Hofmännern gefallen: die Ruinen von Baalbek und Palmyra sind Zeugen dieser innigsten Gleichartigkeit. Der Amazonen-Torso von Trier ist das einzige Stück, welches an die Höhe klassischer Kunst mahnt, und er ist sicher und zweifellos eine griechische Arbeit, die, wer weiß wie und wann, zum Schmuck irgend eines Palastes, eines Landhauses dorthin geschafft worden

ist. Er stammt aus einer besseren Zeit, und seine Heimath ist nicht Rom, aber alles was die Römer als ihre eigenen Arbeiten uns in unserem Vaterlande hinterlassen haben, bekundet in seiner Gesammtheit und in jedem einzelnen Stück den tiefen und rettungslosen Verfall der Bildnerei und Malerei. Der Sinn und Geist für das Edle und Schöne war vollständig erstorben, und auch die handwerkliche Beherrschung der Form hatte sehr abgenommen; wo es jedoch eine großartige Wirkung durch Massen galt, da leuchtete das alte Römerthum mächtig hindurch. Deßhalb sind die baulichen Anlagen so staunenswerth, die, wo sie auf Nutzen und Vertheidigung abzielten, der Erfahrung und praktischen Tüchtigkeit ihrer Erbauer zur hohen Ehre gereichen, und wo sie dem Luxus dienten, die berechneteste Ueppigkeit an den Tag legen. Deshalb die Riesenmauern, die Burgen, die Häfen, Wasserleitungen, Brücken und Straßen, deshalb die Bäder, Amphitheater, Paläste und Villen, die alle von der Porta nigra herab bis zu den Ruinen des Landhauses den stolzen weltbeherrschenden Römer verkünden. Dieselbe Kultur aber ging durch das ganze Reich, von dem äußersten Britannien bis zur Gätulischen Wüste in Afrika und den Gestaden des Euphrat im fernen Asien, und so kann uns der kleine Theil desselben der heute deutsch ist ein Bild des Reichthums und der Fülle des Ganzen geben.

Aus diesem Grund können die deutschen Ausgrabungen unmöglich eine wesentlich neue Bereicherung der wissenschaftlichen Alterthümerkunde herbeiführen, und da sie auch in künstlerischer Hinsicht leider nur eine wenig erfreuliche Ausbeute liefern können, so möchte man die Frage vielleicht hie und da aufwerfen hören: „wozu also überhaupt diese Forschungen mit ihrem Aufwand an Arbeit und Geld?“ Die Frage wäre gerechtfertigt, wenn nicht schwerwiegende Gründe ihr ein Nein entgegenriefen. Denn selbst abgesehen davon, daß ein einziger Fund wie die Amazone große Mühe aufwägt, daß einzelne der ausgegrabenen Gegenstände zu den größten antiquarischen Seltenheiten gehören, so verlangt die Liebe zum heimathlichen Boden und seiner ältesten Geschichte, daß man mit Fleiß und Sachkenntniß den Spuren in ihm selbst nachgehe, die über eine so ferne Zeit Aufschluß geben können. Und Dank dieser Einsicht und den aus ihr entsprungenen Bemühungen, haben wir jetzt

eine solche Fülle von Stoff erworben, einen solchen Reichthum von Alterthümern gesammelt, eine solche Menge baulicher Reste aufgedeckt, und so viel literarisches Material aufgehäuft, daß die Zeit nicht mehr fern sein kann, wo ein kundiger Mann an der Hand dieser Denkmäler zu der Abfassung einer gründlichen Geschichte der Römer auf deutschem Boden schreitet. Diese Skizze kann schlechterdings auch nicht einmal für einen dürftigen Versuch hierzu gelten wollen, vielmehr konnte sie nur den Zweck im Auge haben auf das allgemeine Interesse auch für jene Periode der Geschichte unseres Vaterlandes mitfördernd und belebend einzuwirken. Von Jahr zu Jahr aber rückt die Erfüllung jener Aufgabe näher. Nach dem Vorbilde der erwähnten Paulus'schen Karte von Württemberg hat die Regierung zu Berlin die Anregung und Unterstützung gegeben, eine Karte aller römischen Ueberreste, die im Rheinlande noch vorhanden, anzufertigen. Soviel man hört, sollen die Eintragungen zunächst auf der bekannten Generalstabskarte gemacht werden, doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß hiernach dann eine Karte der römischen Ueberreste an Mosel und Niederrhein in angemessenem Maßstabe veröffentlicht werden wird. In dieser lobenswerthen Unternehmung hat man die Hand des rheinischen Alterthumsvereines in Bonn zu erkennen, und wir können nur wünschen, daß die übrigen Vereine an Rhein und Donau innerhalb ihres Gebietes ein gleiches auszuführen oder zu veranlassen suchen. Namentlich dürfte wohl der Verein in Augsburg hier zu folgen am ehesten berufen sein. Und welch ein bedeutender Schritt vorwärts wäre es schon, wenn wir erst im Besitz einer ausführlichen Römerkarte von Deutschland wären! Auch für die Inschriftenkunde, der sich bekanntlich die Akademie der Wissenschaften zu Berlin angenommen hat, ist durch den rheinischen Alterthumsverein ein großer entscheidender Schritt gethan, indem auf Veranlassung desselben der, aus dem Nenniger Inschriftenstreit von 1866 her wohlbekannte, Professor Wilhelm Brambach zu Freiburg im Breisgau eine 390 Quartseiten starke Sammlung unter dem Titel: „Corpus Inscriptionum Rhenanarum consilio et auctoritate Societatis Antiquariorum Rhenanae ed. G. Brambach. Praefatus est F. Ritschelius (Elberfeld 1867)" herausgegeben hat. Sie enthält weit über 2000 Inschriften, die

an mehr als vierhundert Orten aufgefunden wurden. In ſolcher erfreulichen Weiſe ſchreitet dieſe viel verzweigte und beſchwerliche wiſſenſchaftliche Arbeit rüſtig fort; und die Zukunft wird ohne Zweifel die Ausführung jenes vorhin ausgeſprochenen Gedankens, hoffentlich in nicht ſehr ferner Zeit, zur Reife bringen.

Die goldene Pforte und die sonstigen Kunstschätze zu Freiberg im Erzgebirge.

Seit Eröffnung des kühnen Schienenweges zwischen Tharandt und Freiberg ist denn endlich die letztere Stadt mit Dresden und dem großen Verkehrsnetz in unmittelbare Verbindung gebracht. Wenn dies nun zwar besonders wegen des reichen Bergbaues und des großartigen Hüttenbetriebes in Freiberg lebhaft begrüßt werden mußte, so ist doch auch in landschaftlicher und künstlerischer Hinsicht eine Gegend erschlossen, die auf die allgemeinste Beachtung den gerechtesten Anspruch hat. Von Dresden aus zieht sich die Bahn durch das Thal der Weißeritz, den sogenannten Plauen'schen Grund, an Tharandt mit seiner, inmitten einer herrlichen Umgebung hoher Buchenwaldungen liegenden, Forstakademie vorbei, und gelangt allmälig in großen Kurven und vielfachen Steigungen auf die weiten Höhen des Erzgebirges, wo in einer kleinen Thalsenkung Freiberg liegt. Diese Steigungen können den schiefen Ebenen bei Marktschorgast und Harzburg durchaus an die Seite gestellt werden, denn zwei derselben erheben sich auf eine Länge von etwa $^1/_4$ und $^1/_2$ Meile zu dem seltenen und schwierigen Steigungsverhältniß von 1 zu 40. Anmuthige und großartige Landschaftsbilder werden in regem Wechsel dem Auge vorbeigeführt, bis dann etwa eine Wegestunde vor Freiberg die angeschwärzten Gebäudegruppen und die rauchenden Schornsteine die metallische Ergiebigkeit dieses Stückes der Mutter Erde andeuten. Solche Hüttenwerke und Grubenhäuser umgeben bis über 30, in einer Entfernung von 5 bis zu 60 Minuten vor den Thoren, die Stadt. Das geförderte Silber wird allwöchentlich an die Münze in Dresden eingeliefert, und der Gesammtertrag eines Jahres führt im Durchschnitt gegen eine Million Thaler in

die Staatskasse des Königreiches Sachsen. Aber nicht allein diese großartigen unterirdischen Anlagen und die berühmte Bergakademie, deren Errichtung in Freiberg durch jene hervorgerufen wurde, machen die Stadt wichtig und anziehend, sondern in fast noch höherem Grade rufen ihre Kunstschätze Theilnahme und Bewunderung wach.

Daß hier vor Allem die goldene Pforte gemeint, ist Jedem bekannt, der sich einigermaßen mit der Kunstgeschichte beschäftigt hat; aber auch die Gräber der sächsischen Kurfürsten mit ihren Denkmälern im Dom selbst sind der Beachtung sehr werth. Obwohl erst etwa 100 Jahre später, als die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende Kirche, in der jetzigen Weise künstlerisch hergestellt, sind die in entsprechenden architektonischen Umgebungen rings im Chor aufgestellten Statuen der Verstorbenen, sowie symbolischer und biblischer Personen doch von guter Arbeit, natürlich im italienischen Geschmacke jener Zeit. Die ganze Anlage hat etwas Großartiges und Feierliches, was besonders noch durch eine gewisse Abgeschlossenheit derselben insofern erhöht wird, als der Chor-Raum vollständig für dieselbe benutzt ist, und dieser somit einer eigenen fürstlichen Gruftkapelle entspricht. Nach dem Querhause ist er offen und unter der Kreuzung ist das Grabmal des Kurfürsten Moritz aufgerichtet, der bekanntlich von Kaiser Karl V. den Passauer Vertrag erzwang und dann bei Sievershausen gegen den Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach fiel. Auch dieses Werk ist im italienischen Geschmack aufs Reichste und mit künstlerischer Tüchtigkeit hergestellt. Alle diese Arbeiten sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden und rühren von dem nach Dresden berufenen Italiener Giovanni Maria Nosseni aus Lugano her. Rings um das Moritz-Denkmal her liegen am Boden der Kreuzarme die erzenen Grabplatten, und unten im Gewölbe, oder zum Theil auch vergraben und verschüttet, ruhen die Särge vieler Glieder des alten berühmten Herzogs- und Kurhauses. In der Oeffnung der Kreuzung gegen das Mittelschiff ist ein Lettner erbaut, der gegenwärtig durch den Altar verstellt ist, so daß, da die Seitenschiffe vom Querhaus durch Metallgitter getrennt sind, der hintere Raum der Kirche als Grabstätte von dem vorderen, welcher der Benutzung der Gemeinde verblieben, vollkommen geschieden ist. Diese Gruft umfaßt alle Glieder des Meiß-

ner Zweiges der Albertinischen Linie von Moritz, der seinem Vetter in Wittenberg die Kurwürde abnahm, bis zu jenem August, der die polnische Krone mit der Abschwörung des Protestantismus erkaufte. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Ganze einen in sich geschlossenen und würdigen Eindruck macht, und man wird es immer als ein gutes Beispiel italienischer Kunst in jener Zeit ansehen müssen. Freilich im Grundgedanken ist die Anlage ärmlich, und in dem halb plastischen, halb gemalten bunten Deckenbilde verräth sie ganz die damals schon weit vorgeschrittene große Geschmacksverwirrung. Was aber diesem Mausoleum die eigenthümliche Anziehung gewährt, ist der glückliche Umstand, daß man von dem unerquicklichen Anblick freistehender Särge gänzlich verschont bleibt. Die Todten ruhen in der tiefen Kirchengruft, über ihnen aber ist ein heiteres Kunstwerk zu ihrem Gedächtniß errichtet. Wie viel versöhnlicher ist dies, als wenn Sarg und Denkmal in demselben Keller stehen, und man dann durch die langen Reihen unheimlicher Todtenschreine im kümmerlichen Lichte eines Oellämpchens wandeln muß! So wenigstens führt der Kapuziner den Schaulustigen durch die Kaisergruft in Wien.

Ueber die beiden Kanzeln im vorderen Theile der Kirche, von denen die ältere seltsam und interessant ist, will ich nur bemerken, daß sie durch einen modernen weißen Anstrich außerordentlich verloren haben, und auch des Altarbildes will ich nur erwähnen, weil es immer noch für ein Werk Cranach's ausgegeben wird, während es, wie Waagen*) schon 1839 bemerkt hat, auf die Einflüsse der fränkischen Schule hinweist. An die Domkirche schließen sich, jedoch nicht unmittelbar, Kreuzgänge, welche von der südlichen Seite, sich im stumpfen Winkel brechend, nach der östlichen zum Haupteingang hinziehen. An beiden Stellen bleiben sie jetzt etwa 20 Schritte vom Dome selbst entfernt, während sie früher sich bis an denselben fortsetzten oder unregelmäßige Gebäulichkeiten zuließen, in deren einer die goldene Pforte versteckt war. Jetzt nun sind diese störenden Sachen beseitigt, die bisher in dem inneren Raum des Kreuzganges aufgestellten Grabsteine größtentheils ringsum an den Wän-

*) Kunstw. u. Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. I. 16.

den angebracht, und eine angemessene Umgebung durch hübsche Garten-Anlagen bereitet.

So ist denn nun auch die goldene Pforte *) wieder ans Tageslicht gekommen und steht frei wie ehedem Kirchgänger und Kunstfreunde zu erfreuen. Aber schon werden Bedenken laut: ob es nicht schade sei, ein so kostbares Denkmal unserer Vorzeit ungeschützt den Einflüssen des Wetters auszusetzen; jedoch glaube ich, daß bei der Lage desselben gegen Mittag und bei einer guten Aufsicht eine ernstliche Beschädigung nicht wohl zu fürchten ist, und ich habe überhaupt vor der Kunde und der Sachverständigkeit derjenigen, unter deren Aufsicht das Denkmal steht, alle Achtung, da die erst seit einigen Jahren vollendete Restauration mit höchst anerkennenswerthem Geschick und Kunstsinn ausgeführt ist. Diese letztere Meinung muß ich nach wiederholtem Besuche Freiberg's und nach unparteiischer Berücksichtigung aller Verhältnisse durchaus aufrecht erhalten, und kann es nur beklagen, wenn Männer wie Wilhelm Lotz **) auf einen ganz einseitigen Artikel in Baudri's Organ für christliche Kunst ***) hin ein ungerechtfertigtes Urtheil aussprechen. Lotz bekundet nämlich in der Vorrede zu seiner vortrefflichen Kunsttopographie Deutschlands, daß er glaubt, die goldene Pforte sei der „Zerstörung und Verunstaltung zum Opfer" gefallen. Dies ist irrig. Die goldene Pforte ist mit einer solchen Sachkenntniß und so viel Schonung hergestellt, wie man dies leider nur ausnahmsweise bei uns antrifft. Die Nachricht in jenem ultramontanen Blatte aber ist nichts als ein hämischer Ausfall der Unwissenheit und des Neides.

Die goldene Pforte stammt von einer im Jahre 1484 durch Brand zerstörten älteren Kirche her, von welcher auch an anderen Stellen des jetzigen Baues neuerdings Spuren entdeckt wurden, und sie ist ein herrliches, wohl das schönste romanische Kirchenportal überhaupt. Die Zeit ihrer Entstehung ist nicht ganz sicher, doch stimmen Alle darin überein, daß sie innerhalb der Jahre von 1170 bis 1250 unbedenklich zu setzen sei; Einige nehmen sie nun früher, die Anderen später an, ich glaube aber, man

*) Abbildungen in den Denkmäler-Werken von Puttrich und Förster.
**) Statistik der deutschen Kunst. Kassel 1862. I. XI.
***) Köln 1861. S. 240.

wird gut thun, allzugenaue Zeitbestimmungen nicht zu versuchen, sondern sich rundweg an das Jahr 1200 zu halten. Bei dem Mangel aller Urkunden und der Unmöglichkeit des Vergleiches mit beglaubigten Denkmälern bleibt eine nähere Feststellung immer hypothetisch. Ueberhaupt bietet die goldene Pforte kunstgeschichtlich nicht gewöhnliche Schwierigkeiten dar.

Ihre Grundform ist die den romanischen Kirchthoren allgemeine: schräge Laibungen, halbkreisförmige Gewölbebögen und über der Thür das Spiegelbild. In den Laibungen wechseln regelmäßig fünfmal Rund- und Würfelstab ab. Diese letzteren, äußerlich betrachtet und vom Steinverband abgesehen, sind zu Skulpturen verarbeitet, jedoch so, daß das stehen gebliebene Ornament und die Säulen oder Kragsteine, auf welchen die einzelnen Figuren stehen, die äußerste Kante festhalten. Und nicht nur dies; es liegen sogar die Beine und Gewandungen so, daß die ganze Skulpturenreihe, besonders in den Bögen, die Form des Würfelstabes mit Entschiedenheit andeutet. Die Rundstäbe sind sämmtlich ornamentirt, und zwar je reicher, je weiter sie nach innen stehen. In der Höhe des Thürsturzes zieht sich über den Kapitälen der zu Säulen ausgebildeten Rundstäbe der senkrechten Gewände ein reiches zehnmal im rechten Winkel gebrochenes Gesims hin, so daß wir die drei schon genannten Haupttheile an dem ganzen Denkmal unterscheiden, nämlich: die beiden Seitenwände, die Bögen oder Archivolten, und das Bogenfeld oder die Lünette.

Das Ganze ist nun mit Bildwerken reich geschmückt, und wenn auch einzelne der Figuren nicht sicher benannt werden können, so ist doch der Sinn und Gedanke Aller in ihrem Zusammenhange überaus klar. Gehen wir aber hier vom Besonderen aus. An jeder der Seitenwände stehen vier Statuen, sämmtlich Personen darstellend, welche Weissagungen auf den Messias verkündigt haben, aber deren Bedeutung im Einzelnen so schwankt, daß man z. B. bisher die dritte Figur links für eine weibliche gehalten hat, während der nur bis auf die Knöchel reichende Rock sie unbedingt als eine männliche ausweist, und auch die Analogie mit der andern Seite dies befürwortet. Mit am sichersten ist die dieser zweifelhaften Figur unmittelbar gegenüberstehende festzustellen, welche sich durch

Krone, Scepter, Harfe und ein Spruchband, auf dem von der alten Namensinschrift noch der Anfangsbuchstabe D erhalten ist, als ein David zu erkennen giebt. Nächst dieser aber kann die letzte links, also unmittelbar am Eingange, als ein Johannes der Täufer in keiner Weise zweifelhaft sein. Die übrigen Figuren aber unterliegen den verschiedenartigsten Auslegungen. Früher sah man sie allgemein für Propheten und Sibyllen an, Professor Heuchler von Freiberg jedoch will aus einer sehr großen Aehnlichkeit unserer Bildwerke mit Figuren der Wandgemälde in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, welche dort noch die wohlerhaltenen Namen in den Spruchbändern zeigen, auf andere Bezeichnungen schließen; und er nimmt so links Daniel, die Königin von Saba, Salomo und Johannes den Täufer, rechts Aaron, die Ekklesia, David und Nahum an. Diese Auffassung jedoch scheint mir zwar zum näheren Verständniß des Ganzen nicht wesentlich beizutragen, denn der Kernpunkt ist immer der, daß diese unteren Figuren die Weissagungen aus dem alten Bunde auf den neuen vorstellen; allein sie hat nicht nur keine Gründe gegen sich, sie darf vielmehr auf eine gewisse Wahrscheinlichkeit vollkommen Anspruch erheben. Ernst Förster (Denkmäler. Bd. I.) nimmt dieselben Namen an bis auf Aaron, für den er Noah setzt.

Auf eines möchte ich aber hier noch aufmerksam machen, das bisher unbeachtet geblieben. Es könnte nämlich wohl sein, daß diese Pforte — ganz ähnlich wie so oft Portale, Altäre und Kanzeln, auch in Freiberg, von Einzelnen und Genossenschaften gestiftet wurden — von der Bergwerkszunft erbaut sei, und daß aus dem Reichthum dieser sich auch der Glanz und die reiche Vergoldung des Portales erklären ließe. Aber noch mehr! Bei allen ähnlichen Stiftungen, wie z. B. den Kanzeln im Dome, erscheint ein Bergmann selbst gebildet, und wenn letztere auch aus viel späterer Zeit als die Pforte stammen, so ist dieser Gebrauch jedenfalls ein altüberlieferter und übrigens an sich im Sinne des Mittelalters nahe liegender gewesen. Wie nun, wenn man in der ersten Figur linker Hand, deren fast tanzende Stellung und ganz abweichende Bekleidung bisher für die Deutung so große Schwierigkeiten bot, einen jugendlichen Bergmann erkennen dürfte? In dieser Figur würde dann der Stifter vertreten sein, denn wenn man auch die Stadt selbst als Bauherrn gelten läßt, so ist

doch klar, daß zu jener Zeit noch mehr wie heute, die Stadt eine Bergstadt war, und daß sich ihre ganze Existenz um den blühenden Bergbetrieb drehte. Befremden könnte es also nicht, wenn auch der Stifter dieses Werkes hier erscheint, allein ich will keinesweges diese Annahme als eine Behauptung hinstellen, ja sogar der Möglichkeit, daß Daniel gemeint sei, keinesweges widersprechen; daß dieser Gedanke aber immerhin der Mühe werth ist, wie die anderen, nach denen diese Figur also Daniel oder auch Josua darstellt, ausgesprochen zu werden, scheint mir ziemlich unbestreitbar. Uebrigens finden sich in Wechselburg vier Figuren, die vieren der goldenen Pforte, nämlich nach obiger Bezeichnung dem Daniel, David, Salomo und Nahum, ähnlich und zum Theil eng verwandt sind.

Im Bogenfeld ist als Hochbild die Anbetung der Könige, also die Beugung höchster irdischer Macht vor dem neugebornen Heile der Welt, dargestellt. Am ersten Bogen erkennen wir deutlich eine männliche Mittelfigur, die mit der rechten Hand die Krone einer weiblichen Gestalt aufsetzt, mit der linken aber das Buch einem Engel reicht. Nach meiner Ansicht haben wir es hier mit Christus zu thun, der einerseits die Maria krönt, andererseits das Buch seines Heiles dem Engel übergiebt, und es dadurch buchstäblich zu einem Evangelium macht. Die bisherige Meinung sieht in der Mittelfigur Gott Vater, und ich darf nicht verschweigen, daß Männer wie Waagen, Heuchler, Puttrich, Schnaase u. a. sich derselben anschließen. Allein seit dem Aufblühen des Maria-Kultus im Mittelalter ist die Krönung immer als durch Christus vollzogen dargestellt worden. Viele Werke in Italien bezeugen dies, und auch in Deutschland haben wir genügende Beispiele.*) Zuweilen, bei der zunehmenden Bedeutung der Maria und dem natürlichen Wunsche, die Königin des Himmels mit der Dreifaltigkeit eng verbunden zu sehen, liebte man es allerdings, Gott Vater und den Geist als Assistenten dieser Handlung mit heran zu ziehen, wie ja ähnlich auch die spätere Kunst,

*) Ich führe als Beispiele u. a. zahlreichen Werken diese frühzeitigen an: Altarrelief in S. Francesco in Bologna — Mosaik des S. Turriti in der Altarnische von S. Maria Maggiore zu Rom — Giotto's Altarbild in der Kapelle Baroncelli bei S. Croce zu Florenz — Fiesole's Temperagemälde im Louvre zu Paris — Wandgemälde zu Ramersdorf bei Bonn — Altargemälde in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

namentlich in Spanien, die Dreieinigkeit mit der heiligen Familie verband *), so daß auf dem Bilde dann die ganze himmlische und irdische Verwandtschaft Christi beisammen war. Es finden sich demnach auch einige Werke, wo entweder Gott Vater und der Geist über der Krönungsgruppe schweben **), oder wo Gott Vater und Christus gemeinsam der Maria die Krone aufs Haupt setzen und der Geist über ihnen schwebt. ***) Nirgendwo aber habe ich gesehen, daß Gott Vater allein die Maria kröne, wie es, so weit mir bekannt, auch dem kirchlichen Dogma nicht entsprechen würde. Dieses nämlich stellt die Krönung der Jungfrau als letzte der sieben Freuden der Maria auf, doch scheint es darin Spielraum zu gewähren, daß es neben der Person Christi auch Gott Vater als Krönenden zuläßt. Es behauptet, daß Maria im Himmel von ihrem Sohne unter dem Jubel aller Engel empfangen sei, daß sie vor der Dreifaltigkeit anbetend niedergesunken und dann die Krone empfangen habe. Wie die Kunst dies Dogma aufgefaßt, lehren die angezogenen Beispiele. Demnach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die hier in Rede stehende Figur Christus ist, zumal sein Haupt von einem Heiligenscheine mit Kreuz in der Art umgeben ist, wie die Kunst um das Jahr 1200 ihn für Christus ausschließlich festhielt. Ehedem hatte man zwar dieses von dem Leiden und der Erhöhung des Sohnes hergenommene Symbol auch auf den Vater, der ja gleichen Wesens mit ihm ist, übertragen, jedoch folgerichtig bei einigem Fortschritt in der Kunstentwickelung diese Gleichheit fallen lassen müssen, weil verschiedene Charakteristik zum Verständniß durchaus nothwendig ist. — Zu den Seiten dieser Mittelgruppe, welche also den Sohn darstellt, wie er das Heil durch den Engel der Menschheit sendet, und wie er zugleich der reinsten Vertreterin der Menschheit, seiner Mutter, die Krone des Lebens reicht, sind je zwei verehrende Engel, die Vermittler zwischen Himmel und Erde, angeordnet.

*) Beliebter Gegenstand des Murillo, z. B. in Paris und London.

**) z. B. Gemälde des Antonio und Giovanni Vivarini in der Akademie zu Venedig, — und das des Gentile da Fabriano in der Brera zu Mailand.

***) z. B. Relief von Peter Vischer im Dome zu Erfurt, — und Holzschnitt des Albrecht Dürer im Leben der Maria.

Der folgende Bogen trägt symmetrisch getheilt, sechs sitzende Männer-Gestalten, zwischen ihnen die Darstellung des Vaters. Gott Vater ist aufgefaßt als feierlich thronend und den ewigen Sohn in seinem Schooße bergend; aber zugleich sehen wir, wie er den Sohn der Welt zur Erlösung darbringt, indem er ihn einem Engel übergiebt. Daß die kleine Kinderfigur des Sohnes somit zweimal, im Schooße des Vaters und auf seinen Händen erscheint, bietet keine Schwierigkeiten, denn das ganze Mittelalter liebte es, zeitlich getrennte Vorfälle in einem Raum darzustellen. Und wenn man nun die eben angedeutete Idee im Sinne älterer Kunst bilden wollte, wie würde man sie anders als hier geschehen gestalten können? Der Einwand, daß der Sohn in dem Augenblicke, wo der Vater ihn darbringt, nicht mehr in dessen Schooße sei, ist nicht stichhaltig. Denn die Rede, der Sohn sei in des Vaters Schooße, oder sitze zur Rechten Gottes, oder eine ähnliche sonst hat doch nur den Sinn, die ewige Göttlichkeit des Erlösers anschaulich zu machen. Und diese verlor er nicht, wenn er auch Mensch wurde. Eine Kunst, die so wenig verstandesmäßig abstrahirte und dagegen so innig naiv empfand wie die mittelalterliche, muß daher mit der größten Unbefangenheit zu einer Darstellung wie der unsrigen gelangt sein. Sinnwidriges ist in künstlerischer Hinsicht schlechterdings nicht in ihr, und man wird sie lediglich als ein Symbol aufzufassen haben. In der Regel giebt man sonst bei solchen cyklischen Werken, wie die goldene Pforte ist, Gott Vater als Schöpfer der Welt, jedoch scheint diese Gewohnheit erst gegen das Ende des Mittelalters allgemein geworden zu sein. Und wenn man Gott in der engsten Beziehung zur Welt nach streng christlichen Lehren sich denken will, so wird man auch wohl jener Handlung der Schöpfung die der Erlösung vorziehen, denn die letztere hat für das ewige Heil der Seele die größere Wichtigkeit. Hier nun ist aber Gott dargestellt, wie er den Erlöser der Menschheit opfert, und daß dieser Erlöser göttlichen Wesens ist, erkennen wir daran, daß wir ihn zugleich im Schooße des Vaters erblicken. Diese Erklärung wird in ihrer Sicherheit noch verstärkt durch die umgebenden Apostelfiguren, welche als die Verkünder und Vermittler des Erlösungswerkes erscheinen.

Dieser einfache und klare Sachverhalt ist dennoch bisher nicht genügend gewürdigt worden. Die zwei Kinderfiguren boten einen Anlaß

dar, gelehrte und geistreiche Meinungen der verschiedensten Art auszusprechen. Unter diesen behauptet gegenwärtig diejenige Heuchler's sich als die meist begünstigte. Er nimmt nämlich an, die Gestalt Gott Vaters sei Zacharias, das Kind in seinem Schooße Johannes, und der Engel bringe dem Zacharias den Erlöser, so daß also hier eigentlich der Sohn dargestellt wäre. Demzufolge wird der Sohn im ersten Bogen zum Vater gemacht, und so von Neuem dem Gegenstande ein Zwang angethan. Denn, wie bemerkt, krönt Christus die Maria, wobei er übrigens auch auf einigen alten Bildern das Evangelienbuch in seiner Linken hält, so daß über ihn kein Zweifel stattfinden kann. Und ferner erscheint er in den Darstellungen der Dreifaltigkeit — im dritten Bogen ist nämlich die Taube zu sehen — stets als erwachsen, niemals als Kind, so daß man hier keine Berechtigung hat, ein Kind als die Hauptperson in einer Gruppe anzusehen, wo dasselbe nur höchstes Attribut des Handelnden ist. Endlich aber, welch eine Verirrung des strenggläubigen Gefühles im Mittelalter müßte man voraussetzen, wollte man im Ernst in die Darstellung der Dreieinigkeit eine so nebensächliche Figur, wie der Zacharias ist, als Hauptperson einführen! Mit solchen ausgeklügelten Deutungen ist nichts einem Werk gegenüber anzufangen, das so unzweifelhaft einem hohen, großartigen und einfachen Grundgedanken entsprungen ist. Noch weniger ist die Ansicht von Stieglitz, Puttrich und Waagen, obwohl sie fast in allen kunstgeschichtlichen Büchern wiederkehrt, zu halten, die in Gott Vater Abraham erblickt, wie er die Geister der Seeligen in seinen Schooß sammelt. Wenn auch nämlich hierzu eine Berechtigung aus ähnlichen Werken abgeleitet werden könnte, so darf doch nicht übersehen werden, daß hier im Schooße nur ein einziges Kind sitzt, während in Abraham's Schooße stets eine erhebliche Anzahl sich zeigen. Beweis hierfür ist das vortreffliche Relief am Dome zu Rheims. Wollte man aber auch diesen bedeutsamen Umstand übersehen, so ist dennoch die Annahme Abraham's unmöglich, da mit ihr die Idee der Dreieinigkeit, wie sie zweifellos gegeben ist, unabweisbar fiele. Ich glaube deshalb, daß die Gründe für meine Erklärung triftiger sind, als die für die bisherigen Deutungen.

In der Mitte des dritten Bogens sehen wir den heiligen Geist in der Gestalt der Taube von zwei Engeln verehrt, und zu seinen Seiten

je vier weitere sitzende Männergestalten. Ueber den Sinn dieser acht und der vorhergehenden sechs, zusammen also vierzehn Männergestalten, weichen die Meinungen auch aus einander; ich halte jedoch dafür, daß diejenige, welche Propheten und Apostel in denselben sieht, unbedingt zu verwerfen ist, und daß man nur Lehrer des neuen Bundes in denselben zu erkennen hat, also die zwölf Apostel und Paulus mit Lukas oder Markus; nimmt man jedoch die drei letzteren und die alten elf Apostel an, so würde man den Kreis der mündlichen und schriftlichen Lehrer des Evangeliums im Urchristenthume vollständig umfaßt finden. Jedenfalls liegt diesen Figuren die Idee der Ausbreitung des Heiles und seine Vermittelung an alle Menschen zu Grunde; übrigens ist auch Petrus durch seine Attribute deutlich bezeichnet, während für die Annahme altteſtamentlicher Gestalten nirgendwo der leiseste Anhalt sich bietet.

Den letzten Bogen nimmt der Engel des Gerichtes mit den Auferstehenden ein, und es kann hier trotz der Eigenthümlichkeit der Darstellung doch ein Zweifel für die Erklärung nicht entstehen, zumal wir in einigen Werken mittelalterlicher Kunst dieselbe Auffassung dieses Ereignisses finden. Die Auferstehenden treten nämlich auf den Ruf des Engels aus den Todtenschreinen in neuen Leibern heraus, was natürlich hier nur so ausgeführt werden konnte, als wenn Menschen aus kleinen kubischen Kästen herausstiegen. Ganz ähnlich ist die Auferstehung in einem Relief am Dome zu Rheims, und durch Orcagna in seinem jüngsten Gerichte im Campo santo zu Pisa aufgefaßt.

Endlich sind an verschiedenen Stellen der Pforte, namentlich unter und über dem Gesims, Thiere oder phantastische Gebilde angebracht, die man wohl eher für ein freies ornamentales Spiel, als für eine mystische mit dem Ganzen zusammenhängende Weiterführung der Idee ansehen muß. Einige nähere Beziehungen im Einzelnen sind hierdurch keineswegs ausgeschlossen, vielmehr soll ausdrücklich zugegeben werden, daß an einigen Stellen eine symbolisch-mystische Beziehung sich klar zu erkennen giebt. Allein um bei solchen Erklärungen überall das Richtige zu treffen, bedarf es vornehmlich der vollkommensten Unbefangenheit des Gefühles, wenn nicht aus beglaubigten Analogien die Bedeutung sich zweifellos ergiebt.

Diese schön gegliederte großartige Idee, welche dem Gesammtschmuck der goldenen Pforte zum Grunde liegt, erregt wegen ihrer Einfachheit und Würde gerechte Bewunderung; denn ein ähnlich organisch angelegtes Ganze aus dem Ende des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ist in Deutschland wie auch wohl in Italien und Frankreich nicht bekannt, und wenn spätere Zeiten des Mittelalters reicher und vielseitiger ihre Bildungen schufen, so fehlt ihnen die Reinheit und die ruhige Größe des Gedankens, die in künstlerischer und religiöser Hinsicht gleich hoch steht. Unten zu beiden Seiten der Thür, wo das Volk stets hindurch geht zur Kirche, stehen die Vorläufer und Vorverkünder des Heiles, jene Männer und Frauen, die auf den Messias hingewiesen und die auch hier daran erinnern, wie die Menschheit seit Uranfang auf ihn gehofft. Im Bogenfeld ist er selbst im Augenblick seines ersten Erscheinens dargestellt; wir sehen die Geburt Christi, und wie allsogleich der höchste Glanz der Erde vor ihm in den Staub sich senkt. Dann in den drei inneren Bögen ist das tiefste Geheimniß des von ihm gestifteten Glaubens unter dem Bilde der Dreieinigkeit veranschaulicht; Engel, die das Heil von Gott in die Welt tragen, und Boten, die es von seinem Stifter aus allen Völkern vermitteln, umgeben jene mittleren Gruppen. Im äußersten Bogen aber erblicken wir den Inhalt der Heilslehre, die selige Unsterblichkeit in dem Ereigniß der Auferstehung dargestellt. Der ganze christliche Glaube, nach seiner positiven Form, hat also eine ebenso tiefsinnige wie erschöpfende Verkörperung gefunden: Vorverkündigung, Erscheinung und Wesen des Heiles, seine Verbreitung und seine Folgen für die Menschen in alle Ewigkeit.

Und dies Alles ist in den ungünstigen Raum eines abgeschrägten Kirchthores gebracht worden! Welch eine hohe Kunst setzt nicht allein schon der Entwurf dieser Grundidee voraus! Wie herrlich und vollkommen ist aber auch die Ausführung des Werkes. Mit sicherstem Gefühle ist jeder Figur die in sich richtige und zugleich der Architektur entsprechende Haltung gegeben, in ungemeiner Vollkommenheit ist die plastische Ausschmückung eng mit der Architektur verbunden. Und welch' eine Mannigfaltigkeit herrscht in allen diesen Gestalten, wie edel und stylvoll sind die Gewandungen, wie richtig verstanden und lebendig die nackten

Theile! Mit welch bewußtem Stylgefühl ist die Composition des Reliefs im Spiegelfelde angelegt! Wir erkennen in allen diesen Eigenschaften eben so viele überraschende Vorzüge, deren Erscheinen wir uns kaum erklären können. Wie kommt ein Werk, das so sichtlich einem hohen, in strenger Schule gebildeten Künstlergeiste entsprang, und das augenfällig in der Tradition antiker Idealität und Reinheit der Form ausgeführt ist, — wie kommt dies in eine kleine Stadt des sächsischen Erzgebirges? Auch hierüber sind mannigfache Vermuthungen aufgestellt worden! Einer wollte italienische, der Andere französische Einflüsse wahrnehmen, und am Ende kam man doch nicht weiter, als die unzweifelhafte Thatsache anzuerkennen, daß in Sachsen vom Erzgebirge bis hin gegen Westfalen eine überaus kunstreiche Bildhauerschule blühte, die den gleichzeitigen deutschen Schulen weit voraus war. Woher diese Tüchtigkeit dort stammte, wissen wir nicht genügend, obwohl uns die erfolgreiche Kunstübung in jenen Landen seit der Zeit des heiligen Bernwardt von Hildesheim bekannt ist; aber diese Tüchtigkeit war vorhanden, denn dies bezeugen die erhaltenen Werke, und sie übte wahrscheinlich ihren Einfluß bis nach Italien aus. Eine antike Tradition in dieser sächsischen Schule ist nicht hinwegzuleugnen, wie diese sich aber fortgeerbt hatte, ist uns unbekannt. Was auch wissen wir denn überhaupt Urkundliches und Genaues von dem Forterben griechischer Kunsttradition durch das Mittelalter? So gut wie nichts; und doch war diese Tradition vorhanden und wirkte fort und fort. Der kommenden Kunstgeschichte wird es vorbehalten sein, diesen wichtigen Gegenstand in das rechte Licht zu setzen, so viel ist uns ja aber im Allgemeinen jetzt schon geläufig, daß durch den Basiliken- und Centralbau-Styl sich die antike Tradition forterbte bis in die romanische Epoche; dann erst schnitt die neuauftretende, aus maurisch-französischem Ursprunge stammende Gothik wenigstens in Deutschland die Weiterentwickelung ab. Genug jedoch für uns, daß im alten Sachsen die Bildnerei in seltener Vollendung geübt wurde. Nächst der goldenen Pforte zu Freiberg sind die plastischen Werke in der Kirche zu Wechselburg, sowie ein ehemals in unsrer Freiberger Marienkirche, jetzt im Alterthums-Museum zu Dresden befindliches Kreuzigungswerk, die bedeutendsten Denkmäler dieser Schule.

Der Styl unsrer Freiberger Werke hat von jeher der historischen

Erklärung Schwierigkeiten bereitet; man hat wie bemerkt, Einflüsse aus Italien ja auch aus Frankreich annehmen zu müssen geglaubt.*) Nun ist es freilich gewiß richtig, daß Niemand unbedingt die Unmöglichkeit solcher Annahmen wird nachweisen können, aber noch weit richtiger ist es, daß Niemand solche Annahmen beweisen kann. Und unbewiesene Annahmen: welchen Werth haben sie hier? Zwischen Deutschland und Italien war in jenen Jahrhunderten der engste und innigste Wechselverkehr, und wenn es auch wahr ist, daß damals Italien von Deutschland mehr empfangen als diesem gegeben hat, so darf man doch nicht vergessen, daß Italien noch sichtbar gleichsam eine ganze Welt antiker Kunst trug. Mußte also nicht ein geistvoller Meister deutscher Kunst, denn diese stand in jenen Zeiten weit über der italienischen, mit andern, gesunden und frischen Augen solche alte Denkmäler betrachten als der Italiener? Und wenn er es that, war es nicht nothwendig, daß er den Adel und die Schönheit seiner eigenen Arbeiten sofort zu erhöhen gestrebt haben muß? Nach Italien gingen aber damals sehr viele Deutsche von allerlei Beruf, warum nicht auch Männer, die in einer heimischen Bildhauerwerkstatt schon ihre Kunst tüchtig gelernt hatten! Was ich mit diesen Sätzen sagen will, ist dies, daß es weit wahrscheinlicher als alles Andere ist, ein deutscher Meister, der in Italien von der alten Kunst entscheidende Anregungen empfangen, habe die goldene Pforte gearbeitet.

Ich kann mir nicht versagen an dieser Stelle, eines Berichtes zu gedenken, den wir im zweiten Commentare des Lorenzo Ghiberti**) lesen, und der von dem Uebergewicht deutscher Bildhauerkunst Zeugniß ablegt. Ghiberti erzählt, daß in Deutschland in der Stadt Köln ein sehr erfahrener Bildhauer von ausgezeichnetestem Talente gewesen sei, der für den Herzog von Anjou viel gearbeitet habe. „Er war vollendet — heißt es nun weiter — in seinen Werken und auf gleicher Höhe wie die alten griechischen Bildhauer; die Köpfe und alle nackten Theile machte er bewunderungswürdig gut; es war kein Mangel bei ihm, außer daß seine

*) Schnaase, Gesch. d. b. K. V. 751. — Lübke, Gesch. d. Plastik. 363.

**) Im ersten Bande der Florentiner (Le Monnier 1846) Ausgabe des Vasari. S. XXVIII.

eine solche Fülle von Stoff erworben, einen solchen Reichthum von Alterthümern gesammelt, eine solche Menge baulicher Reste aufgedeckt, und so viel literarisches Material aufgehäuft, daß die Zeit nicht mehr fern sein kann, wo ein kundiger Mann an der Hand dieser Denkmäler zu der Abfassung einer gründlichen Geschichte der Römer auf deutschem Boden schreitet. Diese Skizze kann schlechterdings auch nicht einmal für einen dürftigen Versuch hierzu gelten wollen, vielmehr konnte sie nur den Zweck im Auge haben auf das allgemeine Interesse auch für jene Periode der Geschichte unseres Vaterlandes mitfördernd und belebend einzuwirken. Von Jahr zu Jahr aber rückt die Erfüllung jener Aufgabe näher. Nach dem Vorbilde der erwähnten Paulus'schen Karte von Württemberg hat die Regierung zu Berlin die Anregung und Unterstützung gegeben, eine Karte aller römischen Ueberreste, die im Rheinlande noch vorhanden, anzufertigen. Soviel man hört, sollen die Eintragungen zunächst auf der bekannten Generalstabskarte gemacht werden, doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß hiernach dann eine Karte der römischen Ueberreste an Mosel und Niederrhein in angemessenem Maßstabe veröffentlicht werden wird. In dieser lobenswerthen Unternehmung hat man die Hand des rheinischen Alterthumsvereines in Bonn zu erkennen, und wir können nur wünschen, daß die übrigen Vereine an Rhein und Donau innerhalb ihres Gebietes ein gleiches auszuführen oder zu veranlassen suchen. Namentlich dürfte wohl der Verein in Augsburg hier zu folgen am ehesten berufen sein. Und welch ein bedeutender Schritt vorwärts wäre es schon, wenn wir erst im Besitz einer ausführlichen Römerkarte von Deutschland wären! Auch für die Inschriftenkunde, der sich bekanntlich die Akademie der Wissenschaften zu Berlin angenommen hat, ist durch den rheinischen Alterthumsverein ein großer entscheidender Schritt gethan, indem auf Veranlassung desselben der, aus dem Nenniger Inschriftenstreit von 1866 her wohlbekannte, Professor Wilhelm Brambach zu Freiburg im Breisgau eine 390 Quartseiten starke Sammlung unter dem Titel: „Corpus Inscriptionum Rhenanarum consilio et auctoritate Societatis Antiquariorum Rhenanae ed. G. Brambach. Praefatus est F. Ritschelius (Elberfeld 1867)" herausgegeben hat. Sie enthält weit über 2000 Inschriften, die

an mehr als vierhundert Orten aufgefunden wurden. In ſolcher erfreulichen Weiſe ſchreitet dieſe viel verzweigte und beſchwerliche wiſſenſchaftliche Arbeit rüſtig fort; und die Zukunft wird ohne Zweifel die Ausführung jenes vorhin ausgeſprochenen Gedankens, hoffentlich in nicht ſehr ferner Zeit, zur Reife bringen.

eine solche Fülle von Stoff erworben, einen solchen Reichthum von Alterthümern gesammelt, eine solche Menge baulicher Reste aufgedeckt, und so viel literarisches Material aufgehäuft, daß die Zeit nicht mehr fern sein kann, wo ein kundiger Mann an der Hand dieser Denkmäler zu der Abfassung einer gründlichen Geschichte der Römer auf deutschem Boden schreitet. Diese Skizze kann schlechterdings auch nicht einmal für einen dürftigen Versuch hierzu gelten wollen, vielmehr konnte sie nur den Zweck im Auge haben auf das allgemeine Interesse auch für jene Periode der Geschichte unseres Vaterlandes mitfördernd und belebend einzuwirken. Von Jahr zu Jahr aber rückt die Erfüllung jener Aufgabe näher. Nach dem Vorbilde der erwähnten Paulus'schen Karte von Württemberg hat die Regierung zu Berlin die Anregung und Unterstützung gegeben, eine Karte aller römischen Ueberreste, die im Rheinlande noch vorhanden, anzufertigen. Soviel man hört, sollen die Eintragungen zunächst auf der bekannten Generalstabskarte gemacht werden, doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß hiernach dann eine Karte der römischen Ueberreste an Mosel und Niederrhein in angemessenem Maßstabe veröffentlicht werden wird. In dieser lobenswerthen Unternehmung hat man die Hand des rheinischen Alterthumsvereines in Bonn zu erkennen, und wir können nur wünschen, daß die übrigen Vereine an Rhein und Donau innerhalb ihres Gebietes ein gleiches auszuführen oder zu veranlassen suchen. Namentlich dürfte wohl der Verein in Augsburg hier zu folgen am ehesten berufen sein. Und welch ein bedeutender Schritt vorwärts wäre es schon, wenn wir erst im Besitz einer ausführlichen Römerkarte von Deutschland wären! Auch für die Inschriftenkunde, der sich bekanntlich die Akademie der Wissenschaften zu Berlin angenommen hat, ist durch den rheinischen Alterthumsverein ein großer entscheidender Schritt gethan, indem auf Veranlassung desselben der, aus dem Nenniger Inschriftenstreit von 1866 her wohlbekannte, Professor Wilhelm Brambach zu Freiburg im Breisgau eine 390 Quartseiten starke Sammlung unter dem Titel: „Corpus Inscriptionum Rhenanarum consilio et auctoritate Societatis Antiquariorum Rhenanae ed. G. Brambach. Praefatus est F. Ritschelius (Elberfeld 1867)" herausgegeben hat. Sie enthält weit über 2000 Inschriften, die

an mehr als vierhundert Orten aufgefunden wurden. In ſolcher erfreulichen Weiſe ſchreitet dieſe viel verzweigte und beſchwerliche wiſſenſchaftliche Arbeit rüſtig fort; und die Zukunft wird ohne Zweifel die Ausführung jenes vorhin ausgeſprochenen Gedankens, hoffentlich in nicht ſehr ferner Zeit, zur Reife bringen.

Die goldene Pforte und die sonstigen Kunstschätze zu Freiberg im Erzgebirge.

Seit Eröffnung des kühnen Schienenweges zwischen Tharandt und Freiberg ist denn endlich die letztere Stadt mit Dresden und dem großen Verkehrsnetz in unmittelbare Verbindung gebracht. Wenn dies nun zwar besonders wegen des reichen Bergbaues und des großartigen Hüttenbetriebes in Freiberg lebhaft begrüßt werden mußte, so ist doch auch in landschaftlicher und künstlerischer Hinsicht eine Gegend erschlossen, die auf die allgemeinste Beachtung den gerechtesten Anspruch hat. Von Dresden aus zieht sich die Bahn durch das Thal der Weißeritz, den sogenannten Plauen'schen Grund, an Tharandt mit seiner, inmitten einer herrlichen Umgebung hoher Buchenwaldungen liegenden, Forstakademie vorbei, und gelangt allmälig in großen Kurven und vielfachen Steigungen auf die weiten Höhen des Erzgebirges, wo in einer kleinen Thalsenkung Freiberg liegt. Diese Steigungen können den schiefen Ebenen bei Marktschorgast und Harzburg durchaus an die Seite gestellt werden, denn zwei derselben erheben sich auf eine Länge von etwa $^1/_4$ und $^1/_2$ Meile zu dem seltenen und schwierigen Steigungsverhältniß von 1 zu 40. Anmuthige und großartige Landschaftsbilder werden in regem Wechsel dem Auge vorbeigeführt, bis dann etwa eine Wegestunde vor Freiberg die angeschwärzten Gebäudegruppen und die rauchenden Schornsteine die metallische Ergiebigkeit dieses Stückes der Mutter Erde andeuten. Solche Hüttenwerke und Grubenhäuser umgeben bis über 30, in einer Entfernung von 5 bis zu 60 Minuten vor den Thoren, die Stadt. Das geförderte Silber wird allwöchentlich an die Münze in Dresden eingeliefert, und der Gesammtertrag eines Jahres führt im Durchschnitt gegen eine Million Thaler in

die Staatskasse des Königreiches Sachsen. Aber nicht allein diese großartigen unterirdischen Anlagen und die berühmte Bergakademie, deren Errichtung in Freiberg durch jene hervorgerufen wurde, machen die Stadt wichtig und anziehend, sondern in fast noch höherem Grade rufen ihre Kunstschätze Theilnahme und Bewunderung wach.

Daß hier vor Allem die goldene Pforte gemeint, ist Jedem bekannt, der sich einigermaßen mit der Kunstgeschichte beschäftigt hat; aber auch die Gräber der sächsischen Kurfürsten mit ihren Denkmälern im Dom selbst sind der Beachtung sehr werth. Obwohl erst etwa 100 Jahre später, als die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende Kirche, in der jetzigen Weise künstlerisch hergestellt, sind die in entsprechenden architektonischen Umgebungen rings im Chor aufgestellten Statuen der Verstorbenen, sowie symbolischer und biblischer Personen doch von guter Arbeit, natürlich im italienischen Geschmacke jener Zeit. Die ganze Anlage hat etwas Großartiges und Feierliches, was besonders noch durch eine gewisse Abgeschlossenheit derselben insofern erhöht wird, als der Chor-Raum vollständig für dieselbe benutzt ist, und dieser somit einer eigenen fürstlichen Gruftkapelle entspricht. Nach dem Querhause ist er offen und unter der Kreuzung ist das Grabmal des Kurfürsten Moritz aufgerichtet, der bekanntlich von Kaiser Karl V. den Passauer Vertrag erzwang und dann bei Sievershausen gegen den Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach fiel. Auch dieses Werk ist im italienischen Geschmack aufs Reichste und mit künstlerischer Tüchtigkeit hergestellt. Alle diese Arbeiten sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden und rühren von dem nach Dresden berufenen Italiener Giovanni Maria Nosseni aus Lugano her. Rings um das Moritz-Denkmal her liegen am Boden der Kreuzarme die erzenen Grabplatten, und unten im Gewölbe, oder zum Theil auch vergraben und verschüttet, ruhen die Särge vieler Glieder des alten berühmten Herzogs- und Kurhauses. In der Oeffnung der Kreuzung gegen das Mittelschiff ist ein Lettner erbaut, der gegenwärtig durch den Altar verstellt ist, so daß, da die Seitenschiffe vom Querhaus durch Metallgitter getrennt sind, der hintere Raum der Kirche als Grabstätte von dem vorderen, welcher der Benutzung der Gemeinde verblieben, vollkommen geschieden ist. Diese Gruft umfaßt alle Glieder des Meiß-

ner Zweiges der Albertinischen Linie von Moritz, der seinem Vetter in Wittenberg die Kurwürde abnahm, bis zu jenem August, der die polnische Krone mit der Abschwörung des Protestantismus erkaufte. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Ganze einen in sich geschlossenen und würdigen Eindruck macht, und man wird es immer als ein gutes Beispiel italienischer Kunst in jener Zeit ansehen müssen. Freilich im Grundgedanken ist die Anlage ärmlich, und in dem halb plastischen, halb gemalten bunten Deckenbilde verräth sie ganz die damals schon weit vorgeschrittene große Geschmacksverwirrung. Was aber diesem Mausoleum die eigenthümliche Anziehung gewährt, ist der glückliche Umstand, daß man von dem unerquicklichen Anblick freistehender Särge gänzlich verschont bleibt. Die Todten ruhen in der tiefen Kirchengruft, über ihnen aber ist ein heiteres Kunstwerk zu ihrem Gedächtniß errichtet. Wie viel versöhnlicher ist dies, als wenn Sarg und Denkmal in demselben Keller stehen, und man dann durch die langen Reihen unheimlicher Todtenschreine im kümmerlichen Lichte eines Oellämpchens wandeln muß! So wenigstens führt der Kapuziner den Schaulustigen durch die Kaisergruft in Wien.

Ueber die beiden Kanzeln im vorderen Theile der Kirche, von denen die ältere seltsam und interessant ist, will ich nur bemerken, daß sie durch einen modernen weißen Anstrich außerordentlich verloren haben, und auch des Altarbildes will ich nur erwähnen, weil es immer noch für ein Werk Cranach's ausgegeben wird, während es, wie Waagen*) schon 1839 bemerkt hat, auf die Einflüsse der fränkischen Schule hinweist. An die Domkirche schließen sich, jedoch nicht unmittelbar, Kreuzgänge, welche von der südlichen Seite, sich im stumpfen Winkel brechend, nach der östlichen zum Haupteingang hinziehen. An beiden Stellen bleiben sie jetzt etwa 20 Schritte vom Dome selbst entfernt, während sie früher sich bis an denselben fortsetzten oder unregelmäßige Gebäulichkeiten zuließen, in deren einer die goldene Pforte versteckt war. Jetzt nun sind diese störenden Sachen beseitigt, die bisher in dem inneren Raum des Kreuzganges aufgestellten Grabsteine größtentheils ringsum an den Wän-

*) Kunstw. u. Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. I. 16.

den angebracht, und eine angemessene Umgebung durch hübsche Garten-Anlagen bereitet.

So ist denn nun auch die goldene Pforte *) wieder ans Tageslicht gekommen und steht frei wie ehedem Kirchgänger und Kunstfreunde zu erfreuen. Aber schon werden Bedenken laut: ob es nicht schade sei, ein so kostbares Denkmal unserer Vorzeit ungeschützt den Einflüssen des Wetters auszusetzen; jedoch glaube ich, daß bei der Lage desselben gegen Mittag und bei einer guten Aufsicht eine ernstliche Beschädigung nicht wohl zu fürchten ist, und ich habe überhaupt vor der Kunde und der Sachverständigkeit derjenigen, unter deren Aufsicht das Denkmal steht, alle Achtung, da die erst seit einigen Jahren vollendete Restauration mit höchst anerkennenswerthem Geschick und Kunstsinn ausgeführt ist. Diese letztere Meinung muß ich nach wiederholtem Besuche Freiberg's und nach unparteiischer Berücksichtigung aller Verhältnisse durchaus aufrecht erhalten, und kann es nur beklagen, wenn Männer wie Wilhelm Lotz **) auf einen ganz einseitigen Artikel in Baudri's Organ für christliche Kunst ***) hin ein ungerechtfertigtes Urtheil aussprechen. Lotz bekundet nämlich in der Vorrede zu seiner vortrefflichen Kunsttopographie Deutschlands, daß er glaubt, die goldene Pforte sei der „Zerstörung und Verunstaltung zum Opfer" gefallen. Dies ist irrig. Die goldene Pforte ist mit einer solchen Sachkenntniß und so viel Schonung hergestellt, wie man dies leider nur ausnahmsweise bei uns antrifft. Die Nachricht in jenem ultramontanen Blatte aber ist nichts als ein hämischer Ausfall der Unwissenheit und des Neides.

Die goldene Pforte stammt von einer im Jahre 1484 durch Brand zerstörten älteren Kirche her, von welcher auch an anderen Stellen des jetzigen Baues neuerdings Spuren entdeckt wurden, und sie ist ein herrliches, wohl das schönste romanische Kirchenportal überhaupt. Die Zeit ihrer Entstehung ist nicht ganz sicher, doch stimmen Alle darin überein, daß sie innerhalb der Jahre von 1170 bis 1250 unbedenklich zu setzen sei; Einige nehmen sie nun früher, die Anderen später an, ich glaube aber, man

*) Abbildungen in den Denkmäler-Werken von Puttrich und Förster.
**) Statistik der deutschen Kunst. Kassel 1862. I. XI.
***) Köln 1861. S. 240.

wird gut thun, allzugenaue Zeitbestimmungen nicht zu versuchen, sondern sich rundweg an das Jahr 1200 zu halten. Bei dem Mangel aller Urkunden und der Unmöglichkeit des Vergleiches mit beglaubigten Denkmälern bleibt eine nähere Feststellung immer hypothetisch. Ueberhaupt bietet die goldene Pforte kunstgeschichtlich nicht gewöhnliche Schwierigkeiten dar.

Ihre Grundform ist die den romanischen Kirchthoren allgemeine: schräge Laibungen, halbkreisförmige Gewölbebögen und über der Thür das Spiegelbild. In den Laibungen wechseln regelmäßig fünfmal Rund- und Würfelstab ab. Diese letzteren, äußerlich betrachtet und vom Steinverband abgesehen, sind zu Skulpturen verarbeitet, jedoch so, daß das stehen gebliebene Ornament und die Säulen oder Kragsteine, auf welchen die einzelnen Figuren stehen, die äußerste Kante festhalten. Und nicht nur dies; es liegen sogar die Beine und Gewandungen so, daß die ganze Skulpturenreihe, besonders in den Bögen, die Form des Würfelstabes mit Entschiedenheit andeutet. Die Rundstäbe sind sämmtlich ornamentirt, und zwar je reicher, je weiter sie nach innen stehen. In der Höhe des Thürsturzes zieht sich über den Kapitälen der zu Säulen ausgebildeten Rundstäbe der senkrechten Gewände ein reiches zehnmal im rechten Winkel gebrochenes Gesims hin, so daß wir die drei schon genannten Haupttheile an dem ganzen Denkmal unterscheiden, nämlich: die beiden Seitenwände, die Bögen oder Archivolten, und das Bogenfeld oder die Lünette.

Das Ganze ist nun mit Bildwerken reich geschmückt, und wenn auch einzelne der Figuren nicht sicher benannt werden können, so ist doch der Sinn und Gedanke Aller in ihrem Zusammenhange überaus klar. Gehen wir aber hier vom Besonderen aus. An jeder der Seitenwände stehen vier Statuen, sämmtlich Personen darstellend, welche Weissagungen auf den Messias verkündigt haben, aber deren Bedeutung im Einzelnen so schwankt, daß man z. B. bisher die dritte Figur links für eine weibliche gehalten hat, während der nur bis auf die Knöchel reichende Rock sie unbedingt als eine männliche ausweist, und auch die Analogie mit der andern Seite dies befürwortet. Mit am sichersten ist die dieser zweifelhaften Figur unmittelbar gegenüberstehende festzustellen, welche sich durch

Krone, Scepter, Harfe und ein Spruchband, auf dem von der alten Namensinschrift noch der Anfangsbuchstabe D erhalten ist, als ein David zu erkennen giebt. Nächst dieser aber kann die letzte links, also unmittelbar am Eingange, als ein Johannes der Täufer in keiner Weise zweifelhaft sein. Die übrigen Figuren aber unterliegen den verschiedenartigsten Auslegungen. Früher sah man sie allgemein für Propheten und Sibyllen an, Professor Heuchler von Freiberg jedoch will aus einer sehr großen Aehnlichkeit unserer Bildwerke mit Figuren der Wandgemälde in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, welche dort noch die wohlerhaltenen Namen in den Spruchbändern zeigen, auf andere Bezeichnungen schließen; und er nimmt so links Daniel, die Königin von Saba, Salomo und Johannes den Täufer, rechts Aaron, die Ekklesia, David und Nahum an. Diese Auffassung jedoch scheint mir zwar zum näheren Verständniß des Ganzen nicht wesentlich beizutragen, denn der Kernpunkt ist immer der, daß diese unteren Figuren die Weissagungen aus dem alten Bunde auf den neuen vorstellen; allein sie hat nicht nur keine Gründe gegen sich, sie darf vielmehr auf eine gewisse Wahrscheinlichkeit vollkommen Anspruch erheben. Ernst Förster (Denkmäler. Bd. I.) nimmt dieselben Namen an bis auf Aaron, für den er Noah setzt.

Auf eines möchte ich aber hier noch aufmerksam machen, das bisher unbeachtet geblieben. Es könnte nämlich wohl sein, daß diese Pforte — ganz ähnlich wie so oft Portale, Altäre und Kanzeln, auch in Freiberg, von Einzelnen und Genossenschaften gestiftet wurden — von der Bergwerkszunft erbaut sei, und daß aus dem Reichthum dieser sich auch der Glanz und die reiche Vergoldung des Portales erklären ließe. Aber noch mehr! Bei allen ähnlichen Stiftungen, wie z. B. den Kanzeln im Dome, erscheint ein Bergmann selbst gebildet, und wenn letztere auch aus viel späterer Zeit als die Pforte stammen, so ist dieser Gebrauch jedenfalls ein altüberlieferter und übrigens an sich im Sinne des Mittelalters nahe liegender gewesen. Wie nun, wenn man in der ersten Figur linker Hand, deren fast tanzende Stellung und ganz abweichende Bekleidung bisher für die Deutung so große Schwierigkeiten bot, einen jugendlichen Bergmann erkennen dürfte? In dieser Figur würde dann der Stifter vertreten sein, denn wenn man auch die Stadt selbst als Bauherrn gelten läßt, so ist

doch klar, daß zu jener Zeit noch mehr wie heute, die Stadt eine Bergstadt war, und daß sich ihre ganze Existenz um den blühenden Bergbetrieb drehte. Befremden könnte es also nicht, wenn auch der Stifter dieses Werkes hier erscheint, allein ich will keinesweges diese Annahme als eine Behauptung hinstellen, ja sogar der Möglichkeit, daß Daniel gemeint sei, keinesweges widersprechen; daß dieser Gedanke aber immerhin der Mühe werth ist, wie die anderen, nach denen diese Figur also Daniel oder auch Josua darstellt, ausgesprochen zu werden, scheint mir ziemlich unbestreitbar. Uebrigens finden sich in Wechselburg vier Figuren, die vieren der goldenen Pforte, nämlich nach obiger Bezeichnung dem Daniel, David, Salomo und Nahum, ähnlich und zum Theil eng verwandt sind.

Im Bogenfeld ist als Hochbild die Anbetung der Könige, also die Beugung höchster irdischer Macht vor dem neugebornen Heile der Welt, dargestellt. Am ersten Bogen erkennen wir deutlich eine männliche Mittelfigur, die mit der rechten Hand die Krone einer weiblichen Gestalt aufsetzt, mit der linken aber das Buch einem Engel reicht. Nach meiner Ansicht haben wir es hier mit Christus zu thun, der einerseits die Maria krönt, andererseits das Buch seines Heiles dem Engel übergiebt, und es dadurch buchstäblich zu einem Evangelium macht. Die bisherige Meinung sieht in der Mittelfigur Gott Vater, und ich darf nicht verschweigen, daß Männer wie Waagen, Heuchler, Puttrich, Schnaase u. a. sich derselben anschließen. Allein seit dem Aufblühen des Maria-Kultus im Mittelalter ist die Krönung immer als durch Christus vollzogen dargestellt worden. Viele Werke in Italien bezeugen dies, und auch in Deutschland haben wir genügende Beispiele.*) Zuweilen, bei der zunehmenden Bedeutung der Maria und dem natürlichen Wunsche, die Königin des Himmels mit der Dreifaltigkeit eng verbunden zu sehen, liebte man es allerdings, Gott Vater und den Geist als Assistenten dieser Handlung mit heran zu ziehen, wie ja ähnlich auch die spätere Kunst,

*) Ich führe als Beispiele u. a. zahlreichen Werken diese frühzeitigen an: Altarrelief in S. Francesco in Bologna — Mosaik des S. Turriti in der Altarnische von S. Maria Maggiore zu Rom — Giotto's Altarbild in der Kapelle Baroncelli bei S. Croce zu Florenz — Fiesole's Temperagemälde im Louvre zu Paris — Wandgemälde zu Ramersdorf bei Bonn — Altargemälde in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

namentlich in Spanien, die Dreieinigkeit mit der heiligen Familie verband *), so daß auf dem Bilde dann die ganze himmlische und irdische Verwandtschaft Christi beisammen war. Es finden sich demnach auch einige Werke, wo entweder Gott Vater und der Geist über der Krönungsgruppe schweben **), oder wo Gott Vater und Christus gemeinsam der Maria die Krone aufs Haupt setzen und der Geist über ihnen schwebt. ***) Nirgendwo aber habe ich gesehen, daß Gott Vater allein die Maria kröne, wie es, so weit mir bekannt, auch dem kirchlichen Dogma nicht entsprechen würde. Dieses nämlich stellt die Krönung der Jungfrau als letzte der sieben Freuden der Maria auf, doch scheint es darin Spielraum zu gewähren, daß es neben der Person Christi auch Gott Vater als Krönenden zuläßt. Es behauptet, daß Maria im Himmel von ihrem Sohne unter dem Jubel aller Engel empfangen sei, daß sie vor der Dreifaltigkeit anbetend niedergesunken und dann die Krone empfangen habe. Wie die Kunst dies Dogma aufgefaßt, lehren die angezogenen Beispiele. Demnach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die hier in Rede stehende Figur Christus ist, zumal sein Haupt von einem Heiligenscheine mit Kreuz in der Art umgeben ist, wie die Kunst um das Jahr 1200 ihn für Christus ausschließlich festhielt. Ehedem hatte man zwar dieses von dem Leiden und der Erhöhung des Sohnes hergenommene Symbol auch auf den Vater, der ja gleichen Wesens mit ihm ist, übertragen, jedoch folgerichtig bei einigem Fortschritt in der Kunstentwickelung diese Gleichheit fallen lassen müssen, weil verschiedene Charakteristik zum Verständniß durchaus nothwendig ist. — Zu den Seiten dieser Mittelgruppe, welche also den Sohn darstellt, wie er das Heil durch den Engel der Menschheit sendet, und wie er zugleich der reinsten Vertreterin der Menschheit, seiner Mutter, die Krone des Lebens reicht, sind je zwei verehrende Engel, die Vermittler zwischen Himmel und Erde, angeordnet.

*) Beliebter Gegenstand des Murillo, z. B. in Paris und London.

**) z. B. Gemälde des Antonio und Giovanni Vivarini in der Akademie zu Venedig, — und das des Gentile da Fabriano in der Brera zu Mailand.

***) z. B. Relief von Peter Vischer im Dome zu Erfurt, — und Holzschnitt des Albrecht Dürer im Leben der Maria.

Der folgende Bogen trägt symmetrisch getheilt, sechs sitzende Männer-Gestalten, zwischen ihnen die Darstellung des Vaters. Gott Vater ist aufgefaßt als feierlich thronend und den ewigen Sohn in seinem Schooße bergend; aber zugleich sehen wir, wie er den Sohn der Welt zur Erlösung darbringt, indem er ihn einem Engel übergiebt. Daß die kleine Kinderfigur des Sohnes somit zweimal, im Schooße des Vaters und auf seinen Händen erscheint, bietet keine Schwierigkeiten, denn das ganze Mittelalter liebte es, zeitlich getrennte Vorfälle in einem Raum darzustellen. Und wenn man nun die eben angedeutete Idee im Sinne älterer Kunst bilden wollte, wie würde man sie anders als hier geschehen gestalten können? Der Einwand, daß der Sohn in dem Augenblicke, wo der Vater ihn darbringt, nicht mehr in dessen Schooße sei, ist nicht stichhaltig. Denn die Rede, der Sohn sei in des Vaters Schooße, oder sitze zur Rechten Gottes, oder eine ähnliche sonst hat doch nur den Sinn, die ewige Göttlichkeit des Erlösers anschaulich zu machen. Und diese verlor er nicht, wenn er auch Mensch wurde. Eine Kunst, die so wenig verstandesmäßig abstrahirte und dagegen so innig naiv empfand wie die mittelalterliche, muß daher mit der größten Unbefangenheit zu einer Darstellung wie der unsrigen gelangt sein. Sinnwidriges ist in künstlerischer Hinsicht schlechterdings nicht in ihr, und man wird sie lediglich als ein Symbol aufzufassen haben. In der Regel giebt man sonst bei solchen cyklischen Werken, wie die goldene Pforte ist, Gott Vater als Schöpfer der Welt, jedoch scheint diese Gewohnheit erst gegen das Ende des Mittelalters allgemein geworden zu sein. Und wenn man Gott in der engsten Beziehung zur Welt nach streng christlichen Lehren sich denken will, so wird man auch wohl jener Handlung der Schöpfung die der Erlösung vorziehen, denn die letztere hat für das ewige Heil der Seele die größere Wichtigkeit. Hier nun ist aber Gott dargestellt, wie er den Erlöser der Menschheit opfert, und daß dieser Erlöser göttlichen Wesens ist, erkennen wir daran, daß wir ihn zugleich im Schooße des Vaters erblicken. Diese Erklärung wird in ihrer Sicherheit noch verstärkt durch die umgebenden Apostelfiguren, welche als die Verkünder und Vermittler des Erlösungswerkes erscheinen.

Dieser einfache und klare Sachverhalt ist dennoch bisher nicht genügend gewürdigt worden. Die zwei Kinderfiguren boten einen Anlaß

dar, gelehrte und geistreiche Meinungen der verschiedensten Art auszusprechen. Unter diesen behauptet gegenwärtig diejenige Heuchler's sich als die meist begünstigte. Er nimmt nämlich an, die Gestalt Gott Vaters sei Zacharias, das Kind in seinem Schooße Johannes, und der Engel bringe dem Zacharias den Erlöser, so daß also hier eigentlich der Sohn dargestellt wäre. Demzufolge wird der Sohn im ersten Bogen zum Vater gemacht, und so von Neuem dem Gegenstande ein Zwang angethan. Denn, wie bemerkt, krönt Christus die Maria, wobei er übrigens auch auf einigen alten Bildern das Evangelienbuch in seiner Linken hält, so daß über ihn kein Zweifel stattfinden kann. Und ferner erscheint er in den Darstellungen der Dreifaltigkeit — im dritten Bogen ist nämlich die Taube zu sehen — stets als erwachsen, niemals als Kind, so daß man hier keine Berechtigung hat, ein Kind als die Hauptperson in einer Gruppe anzusehen, wo dasselbe nur höchstes Attribut des Handelnden ist. Endlich aber, welch eine Verirrung des strenggläubigen Gefühles im Mittelalter müßte man voraussetzen, wollte man im Ernst in die Darstellung der Dreieinigkeit eine so nebensächliche Figur, wie der Zacharias ist, als Hauptperson einführen! Mit solchen ausgeklügelten Deutungen ist nichts einem Werk gegenüber anzufangen, das so unzweifelhaft einem hohen, großartigen und einfachen Grundgedanken entsprungen ist. Noch weniger ist die Ansicht von Stieglitz, Puttrich und Waagen, obwohl sie fast in allen kunstgeschichtlichen Büchern wiederkehrt, zu halten, die in Gott Vater Abraham erblickt, wie er die Geister der Seeligen in seinen Schooß sammelt. Wenn auch nämlich hierzu eine Berechtigung aus ähnlichen Werken abgeleitet werden könnte, so darf doch nicht übersehen werden, daß hier im Schooße nur ein einziges Kind sitzt, während in Abraham's Schooße stets eine erhebliche Anzahl sich zeigen. Beweis hierfür ist das vortreffliche Relief am Dome zu Rheims. Wollte man aber auch diesen bedeutsamen Umstand übersehen, so ist dennoch die Annahme Abraham's unmöglich, da mit ihr die Idee der Dreieinigkeit, wie sie zweifellos gegeben ist, unabweisbar fiele. Ich glaube deshalb, daß die Gründe für meine Erklärung triftiger sind, als die für die bisherigen Deutungen.

In der Mitte des dritten Bogens sehen wir den heiligen Geist in der Gestalt der Taube von zwei Engeln verehrt, und zu seinen Seiten

je vier weitere sitzende Männergestalten. Ueber den Sinn dieser acht und der vorhergehenden sechs, zusammen also vierzehn Männergestalten, weichen die Meinungen auch aus einander; ich halte jedoch dafür, daß diejenige, welche Propheten und Apostel in denselben sieht, unbedingt zu verwerfen ist, und daß man nur Lehrer des neuen Bundes in denselben zu erkennen hat, also die zwölf Apostel und Paulus mit Lukas oder Markus; nimmt man jedoch die drei letzteren und die alten elf Apostel an, so würde man den Kreis der mündlichen und schriftlichen Lehrer des Evangeliums im Urchristenthume vollständig umfaßt finden. Jedenfalls liegt diesen Figuren die Idee der Ausbreitung des Heiles und seine Vermittelung an alle Menschen zu Grunde; übrigens ist auch Petrus durch seine Attribute deutlich bezeichnet, während für die Annahme altteſtamentlicher Gestalten nirgendwo der leiseste Anhalt sich bietet.

Den letzten Bogen nimmt der Engel des Gerichtes mit den Auferstehenden ein, und es kann hier trotz der Eigenthümlichkeit der Darstellung doch ein Zweifel für die Erklärung nicht entstehen, zumal wir in einigen Werken mittelalterlicher Kunst dieselbe Auffassung dieses Ereignisses finden. Die Auferstehenden treten nämlich auf den Ruf des Engels aus den Todtenschreinen in neuen Leibern heraus, was natürlich hier nur so ausgeführt werden konnte, als wenn Menschen aus kleinen kubischen Kästen herausstiegen. Ganz ähnlich ist die Auferstehung in einem Relief am Dome zu Rheims, und durch Orcagna in seinem jüngsten Gerichte im Campo santo zu Pisa aufgefaßt.

Endlich sind an verschiedenen Stellen der Pforte, namentlich unter und über dem Gesims, Thiere oder phantastische Gebilde angebracht, die man wohl eher für ein freies ornamentales Spiel, als für eine mystische mit dem Ganzen zusammenhängende Weiterführung der Idee ansehen muß. Einige nähere Beziehungen im Einzelnen sind hierdurch keineswegs ausgeschlossen, vielmehr soll ausdrücklich zugegeben werden, daß an einigen Stellen eine symbolisch-mystische Beziehung sich klar zu erkennen giebt. Allein um bei solchen Erklärungen überall das Richtige zu treffen, bedarf es vornehmlich der vollkommensten Unbefangenheit des Gefühles, wenn nicht aus beglaubigten Analogien die Bedeutung sich zweifellos ergiebt.

Diese schön gegliederte großartige Idee, welche dem Gesammtschmuck der goldenen Pforte zum Grunde liegt, erregt wegen ihrer Einfachheit und Würde gerechte Bewunderung; denn ein ähnlich organisch angelegtes Ganze aus dem Ende des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ist in Deutschland wie auch wohl in Italien und Frankreich nicht bekannt, und wenn spätere Zeiten des Mittelalters reicher und vielseitiger ihre Bildungen schufen, so fehlt ihnen die Reinheit und die ruhige Größe des Gedankens, die in künstlerischer und religiöser Hinsicht gleich hoch steht. Unten zu beiden Seiten der Thür, wo das Volk stets hindurch geht zur Kirche, stehen die Vorläufer und Vorverkünder des Heiles, jene Männer und Frauen, die auf den Messias hingewiesen und die auch hier daran erinnern, wie die Menschheit seit Uranfang auf ihn gehofft. Im Bogenfeld ist er selbst im Augenblick seines ersten Erscheinens dargestellt; wir sehen die Geburt Christi, und wie allsogleich der höchste Glanz der Erde vor ihm in den Staub sich senkt. Dann in den drei inneren Bögen ist das tiefste Geheimniß des von ihm gestifteten Glaubens unter dem Bilde der Dreieinigkeit veranschaulicht; Engel, die das Heil von Gott in die Welt tragen, und Boten, die es von seinem Stifter aus allen Völkern vermitteln, umgeben jene mittleren Gruppen. Im äußersten Bogen aber erblicken wir den Inhalt der Heilslehre, die selige Unsterblichkeit in dem Ereigniß der Auferstehung dargestellt. Der ganze christliche Glaube, nach seiner positiven Form, hat also eine ebenso tiefsinnige wie erschöpfende Verkörperung gefunden: Vorverkündigung, Erscheinung und Wesen des Heiles, seine Verbreitung und seine Folgen für die Menschen in alle Ewigkeit.

Und dies Alles ist in den ungünstigen Raum eines abgeschrägten Kirchthores gebracht worden! Welch eine hohe Kunst setzt nicht allein schon der Entwurf dieser Grundidee voraus! Wie herrlich und vollkommen ist aber auch die Ausführung des Werkes. Mit sicherstem Gefühle ist jeder Figur die in sich richtige und zugleich der Architektur entsprechende Haltung gegeben, in ungemeiner Vollkommenheit ist die plastische Ausschmückung eng mit der Architektur verbunden. Und welch' eine Mannigfaltigkeit herrscht in allen diesen Gestalten, wie edel und stylvoll sind die Gewandungen, wie richtig verstanden und lebendig die nackten

Theile! Mit welch bewußtem Stylgefühl ist die Composition des Reliefs im Spiegelfelde angelegt! Wir erkennen in allen diesen Eigenschaften eben so viele überraschende Vorzüge, deren Erscheinen wir uns kaum erklären können. Wie kommt ein Werk, das so sichtlich einem hohen, in strenger Schule gebildeten Künstlergeiste entsprang, und das augenfällig in der Tradition antiker Idealität und Reinheit der Form ausgeführt ist, — wie kommt dies in eine kleine Stadt des sächsischen Erzgebirges? Auch hierüber sind mannigfache Vermuthungen aufgestellt worden! Einer wollte italienische, der Andere französische Einflüsse wahrnehmen, und am Ende kam man doch nicht weiter, als die unzweifelhafte Thatsache anzuerkennen, daß in Sachsen vom Erzgebirge bis hin gegen Westfalen eine überaus kunstreiche Bildhauerschule blühte, die den gleichzeitigen deutschen Schulen weit voraus war. Woher diese Tüchtigkeit dort stammte, wissen wir nicht genügend, obwohl uns die erfolgreiche Kunstübung in jenen Landen seit der Zeit des heiligen Bernwardt von Hildesheim bekannt ist; aber diese Tüchtigkeit war vorhanden, denn dies bezeugen die erhaltenen Werke, und sie übte wahrscheinlich ihren Einfluß bis nach Italien aus. Eine antike Tradition in dieser sächsischen Schule ist nicht hinwegzuleugnen, wie diese sich aber fortgeerbt hatte, ist uns unbekannt. Was auch wissen wir denn überhaupt Urkundliches und Genaues von dem Forterben griechischer Kunsttradition durch das Mittelalter? So gut wie nichts; und doch war diese Tradition vorhanden und wirkte fort und fort. Der kommenden Kunstgeschichte wird es vorbehalten sein, diesen wichtigen Gegenstand in das rechte Licht zu setzen, so viel ist uns ja aber im Allgemeinen jetzt schon geläufig, daß durch den Basiliken- und Centralbau-Styl sich die antike Tradition forterbte bis in die romanische Epoche; dann erst schnitt die neuauftretende, aus maurisch-französischem Ursprunge stammende Gothik wenigstens in Deutschland die Weiterentwickelung ab. Genug jedoch für uns, daß im alten Sachsen die Bildnerei in seltener Vollendung geübt wurde. Nächst der goldenen Pforte zu Freiberg sind die plastischen Werke in der Kirche zu Wechselburg, sowie ein ehemals in unsrer Freiberger Marienkirche, jetzt im Alterthums-Museum zu Dresden befindliches Kreuzigungswerk, die bedeutendsten Denkmäler dieser Schule.

Der Styl unsrer Freiberger Werke hat von jeher der historischen

Erklärung Schwierigkeiten bereitet; man hat wie bemerkt, Einflüsse aus Italien ja auch aus Frankreich annehmen zu müssen geglaubt.*) Nun ist es freilich gewiß richtig, daß Niemand unbedingt die Unmöglichkeit solcher Annahmen wird nachweisen können, aber noch weit richtiger ist es, daß Niemand solche Annahmen beweisen kann. Und unbewiesene Annahmen: welchen Werth haben sie hier? Zwischen Deutschland und Italien war in jenen Jahrhunderten der engste und innigste Wechselverkehr, und wenn es auch wahr ist, daß damals Italien von Deutschland mehr empfangen als diesem gegeben hat, so darf man doch nicht vergessen, daß Italien noch sichtbar gleichsam eine ganze Welt antiker Kunst trug. Mußte also nicht ein geistvoller Meister deutscher Kunst, denn diese stand in jenen Zeiten weit über der italienischen, mit andern, gesunden und frischen Augen solche alte Denkmäler betrachten als der Italiener? Und wenn er es that, war es nicht nothwendig, daß er den Adel und die Schönheit seiner eigenen Arbeiten sofort zu erhöhen gestrebt haben muß? Nach Italien gingen aber damals sehr viele Deutsche von allerlei Beruf, warum nicht auch Männer, die in einer heimischen Bildhauerwerkstatt schon ihre Kunst tüchtig gelernt hatten! Was ich mit diesen Sätzen sagen will, ist dies, daß es weit wahrscheinlicher als alles Andere ist, ein deutscher Meister, der in Italien von der alten Kunst entscheidende Anregungen empfangen, habe die goldene Pforte gearbeitet.

Ich kann mir nicht versagen an dieser Stelle, eines Berichtes zu gedenken, den wir im zweiten Commentare des Lorenzo Ghiberti**) lesen, und der von dem Uebergewicht deutscher Bildhauerkunst Zeugniß ablegt. Ghiberti erzählt, daß in Deutschland in der Stadt Köln ein sehr erfahrener Bildhauer von ausgezeichnetestem Talente gewesen sei, der für den Herzog von Anjou viel gearbeitet habe. „Er war vollendet — heißt es nun weiter — in seinen Werken und auf gleicher Höhe wie die alten griechischen Bildhauer; die Köpfe und alle nackten Theile machte er bewunderungswürdig gut; es war kein Mangel bei ihm, außer daß seine

*) Schnaase, Gesch. d. b. K. V. 751. — Lübke, Gesch. d. Plastik. 363.

**) Im ersten Bande der Florentiner (Le Monnier 1846) Ausgabe des Vasari. S. XXVIII.

Gestalten ein wenig kurz waren. Er war sehr vortrefflich, kenntnißreich und ausgezeichnet in dieser Kunst.“ Dieser Künstler sei im Schmerze über die Vernichtung eines seiner Werke in eine Einsiedelei gezogen. Ghiberti fügt hinzu: „Zuverlässige Jünglinge, die in der Bildnerkunst belehrt zu werden suchten, sagten mir, daß er in der einen und andern Art erfahren war, und daß er, wo er wohnte, gemalt hatte. Er war kenntnißreich und starb in der Olympias 438*); er war ein sehr großer Zeichner und sehr talentvoll. Es gingen die Jünglinge, die lernen wollten, zu ihm und baten ihn; er empfing sie sehr zuvorkommend, gab ihnen kluge Unterweisungen, zeigte ihnen sehr viele Regeln und machte ihnen viele Vorbilder. Er war sehr vollkommen, und in großer Demuth starb er in jener Einsiedelei. Danach scheint es, daß er der Ausgezeichneteste in der Kunst war und von sehr heiligem Leben.“ Wenn solche Bewunderung noch ein deutscher Meister, von dem nun längst Namen und Kunde seiner Werke verschollen, zu den Zeiten des Ghiberti von diesem großen Künstler erringen konnte, um wie viel mehr mußte Aehnliches zwei Jahrhunderte früher der Fall sein, wo die deutsche Bildhauerei noch höher, die italienische Kunst aber viel tiefer stand? Weit eher möglich also kann es sein, daß ein Mann wie Niccolo Pisano von einem Künstler wie dem Meister der goldenen Pforte den Anstoß seiner neuen Kunstrichtung empfing, als daß wir fremde Einflüsse von Seiten der damaligen ausländischen Kunst hier und in der ganzen sächsischen Schule annehmen dürften.

Spuren der Bemalung haben sich an unsrem Denkmale häufig, namentlich an den inneren Theilen, erhalten, und zeigen für das architektonische Ornament vornehmlich schwarz und gold, — jedoch zieht sich auch in der ersten inneren Archivolte ein grüner Streifen herum, — für die Gewänder blau, gold, roth und andere, besonders dunkle Farben. Am Thürsturze finden sich Ueberbleibsel gemalten Ornamentes. Lebendiger und in größeren Massen treten diese Reste hervor, wenn man die Oberfläche der Kunstwerke etwas anfeuchtet. Besonders reich muß das Gold angewendet

*) Die Herausgeber des Vasari berechnen diese Zeitangabe ungefähr auf das Jahr 1420.

worden sein, denn noch jetzt kann man bis in die tiefsten Stellen hinein seine Spuren wahrnehmen. Ein solches prachtvoll im Gold- und Farbenglanze strahlendes Kirchenthor ist an sich schon eine große Seltenheit, gesellt sich aber eine solche künstlerische Vollendung nach Idee und Form hinzu, wie wir sie anzudeuten versuchten, so müssen wir bekennen, eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der gesammten Kunstgeschichte überhaupt hier zu besitzen. Daß die Wiederherstellung der Pforte in unseren Tagen sich nicht auch auf die Erneuerung der Bemalung erstrecken konnte, versteht sich von selbst. —

Doch werfen wir noch einen flüchtigen Blick in die Stadt. Im Allgemeinen herrscht in Freiberg eine sehr große und erfreuliche Theilnahme für die alten Ueberlieferungen und die Kunstgegenstände der Stadt, so daß sich im Jahre 1860 ein Alterthums-Verein, als eine Abzweigung des sächsischen Alterthums-Vereins zu Dresden, bilden konnte, dessen Bemühung es in kurzer Zeit gelang, in der ehemaligen Zechstube des alten Kaufhauses ein Museum zu eröffnen; dies letztere zählt gegenwärtig schon mehr als 600 Nummern. Wenn auch viel Untergeordnetes sich hierbei befindet, so sind doch andere interessante und merkwürdige Sachen auch da, ja selbst mittelalterliche Arbeiten von erfreulichem kunstgeschichtlichem Werthe treten uns entgegen. Besonders sind es mehrere Holzschnitzereien und Figuren von Altären, einige Gemälde und ein Flügel-Altar vom Schlosse Sachsenburg, welcher auf die ältere fränkische Malerschule hinzudeuten scheint, ein in Sandstein gearbeiteter lebensgroßer Bergmann, der ehemals die Kanzel zu Erbisdorf trug und der wegen der oben mitgetheilten Ansicht hier besonders auffällt; endlich die sehr geschickt gemachten Druckabzüge der Grabplatten Herzog Heinrich's und seiner Frau aus dem Dom vom Jahr 1541 und 1561, und noch manche andere nicht unwichtige Gegenstände. Unter den kleineren Stücken erregt der geschichtlichen Merkwürdigkeit wegen besondere Theilnahme Luther's angeblicher Verlobungsring, der die Inschrift trägt: Catharina von Bören Dr. Martino Luthero 1525. Die Anordnung und Einrichtung des Museums ist eine verständige und sachkundige, und schon dem Eintretenden bringt sie einen wohlthätigen, sehr angenehmen Eindruck entgegen.

Unter den Gebäuden der Stadt ist nur das alte Kaufhaus und das Gymnasium, welches früher dem Domkapitel gehörte, als aus älterer Zeit stammend, hervorzuheben, da die Stadt durch Feuersbrünste und Belagerungen vielfach schwer gelitten hatte. Ihre ganze äußere Erscheinung und ihr öffentlicher Verkehr deuten heutzutage aber immer noch eine fleißige, geistig strebsame Einwohnerschaft an, und in solchen Orten fühlt man sich gar wohl; ihrem weiteren Wiederaufblühen ist aber dringend die Fortführung der Eisenbahn nach Chemnitz zum unmittelbaren Anschluß an die Bahnen nach Nieder-Sachsen, Thüringen und Franken zu wünschen.

Die Liebfrauenkirche zu Arnstadt,

und ihr Verfall.

Nicht der geringste Schatz in dem Reichthume des einladenden Thüringer Landes sind die schönen und ehrwürdigen Denkmäler der Vorzeit, die es überall in so großer Zahl besitzt. Ein Kranz der herrlichsten Burgen und Bergschlösser von der Koburger Veste im Süden, der Wartburg im Westen, den drei Gleichen im Norden bis hin zum Osten an die schönen Ufer der Saale umgibt das Herz Deutschlands, und in den Städten ist manch stattliche Kirche, in den Thalöffnungen manch altes Kloster. Es ist eine Fülle alter Denkmäler über dies Land ausgebreitet, wie sie kaum irgend ein anderer deutscher Gau außer etwa Schwaben aufweisen kann, und was mehr, in der geschichtlichen Aufeinanderfolge aller dieser Werke ist kaum eine Lücke. Von der frühesten Uebung deutscher Kunst bis zum Verschwinden der Gothik sind alle Epochen und Phasen glücklich vertreten, und auch die Neuzeit hat zum Alten trefflichen Schmuck gefügt, so daß das Land grünt und blüht in jedem Reize der lieblichen Natur, in Allem womit seine Bewohner es verschönern können.

Ungefähr in der Mitte des Kreises, in welchem man bei 25 bis 30 Meilen Durchmesser ein sehr ergiebiges Studium der mittelalterlichen Bauweisen vornehmen kann, liegt Arnstadt mit seiner vielbekannten Liebfrauenkirche, die, wenn sie auch manchen andern Denkmälern, wie dem Dome zu Naumburg und den Kirchen Erfurt's nachstehen muß, doch immer zu den hervorragenderen in Thüringen gehört. Ja, sie nimmt unsere Theilnahme um so mehr in Anspruch, als sie im höchsten Maße hülfsbedürftig, ja man könnte sagen — dem Verfalle preisgegeben ist.

Unser Bauwerk scheint seine Entstehung der Zeit vom 12. bis 14. Jahrhundert zu verdanken, doch ist mit unbedingter Sicherheit nichts fest-

zuſtellen, da alle urkundlichen Beglaubigungen oder ſonſtwie zuverläſſigen Ueberlieferungen fehlen, denn dieſe wurden mit dem geſammten Arnſtädter Archive bei einem großen Brande von 1581 ein Raub der Flammen. Die ganze Stadt wurde damals eingeäſchert und ſelbſt das Schloß wurde bis auf wenige Trümmer völlig vernichtet, die Gewölbe der Kirchen aber ſtürzten unter der Laſt der brennenden Dachſtühle ein und ſind ſeitdem nicht wieder hergeſtellt worden. An ihre Stelle ſind erſtaunlich geſchmackloſe Decken von Holz geſetzt worden, ſo daß das Innere dieſer Gebäude den unerfreulichſten Eindruck macht. Nicht ganz ſo ſchwer wurde zwar die Liebfrauenkirche betroffen, doch ſind Spuren, daß ſie nicht unbeſchädigt blieb, deutlich aufzufinden. Bis zum Jahre 1811 ſcheint dann dieſe Kirche keine weitere Heimſuchung gehabt zu haben, hier aber bemächtigten ſich die Franzoſen derſelben und machten ſie zu einer Korn- und Futterſcheune. Es iſt bekannt, wie um dieſe Zeit mit alten Denkmälern verfahren wurde, und wie rückſichtslos bei dem Mangel des Verſtändniſſes koſtbare Bauten ſelbſt von deutſchen Feldherrn behandelt wurden. Man wird ſich hierbei erinnern, daß im Jahre 1812 die preußiſchen Behörden in dem Seitenflügel des Schloſſes zu Marienburg, wo ehedem die Ritterwohnungen waren, die herrlichen gothiſchen Gewölbe einſchlagen laſſen mußten, um hohe luftige Räume zur Getreideaufſpeicherung zu gewinnen; kaum zehn Jahre ſpäter wurde die Herſtellung der Marienburg begonnen, aber jener Flügel blieb, aus naheliegenden Gründen, wie er 1812 zugerichtet war. Wundern können wir uns alſo nicht, daß die Franzoſen im fremden Lande ſich auch in dieſer Weiſe ſehr ſchonungslos benommen haben, und die Arnſtädter Kirche verdankt ihnen, wie ſo manche Ruine in Deutſchland, ihren Verfall; denn nach der Vertreibung Napoleon's war ſie in ſo ſchlechtem Zuſtande, daß ſie für kirchliche Zwecke nicht mehr benutzt werden konnte, und weder Arnſtadt noch die Regierung von Sondershauſen hatte nur annähernd die Mittel, welche ihre Inſtandſetzung erforderte. Wie gut übrigens die Franzoſen ſelbſt wiſſen, was ſie in dieſer Richtung an Deutſchland geſündigt haben, bezeugt eine Stelle aus den Briefen, welche der als Kenner der mittelalterlichen Kunſt in Frankreich ſehr geachtete Baumeiſter Violet-le-Duc auf einer Reiſe in Deutſchland an ſeinen Freund Lance vor

einigen Jahren schrieb, und wo er sagt: „Ehedem beherrschte ein festes Schloß, von dem nur noch einige Trümmer erhalten sind, die Stadt Kempten; im 30jährigen Kriege zerstört, wurde es, wie man uns sagt, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzosen vollständig vernichtet. Doch beachten Sie ein für allemal dies, daß, wenn man in Bayern, in Tyrol, am Rhein oder in Sachsen eine Ruine sieht, man niemals unterläßt, Ihnen zu sagen, daß sie ein Werk der Franzosen sei: so gut steht es um unsern Ruf!"

Häufig begegnet man der Ansicht, daß die Liebfrauenkirche ein Werk des sogenannten Uebergangsstyles sei, dies ist jedoch nicht richtig, vielmehr ergibt sich über die Entstehung der Kirche Folgendes, als das im Ganzen Zuverlässige und Feststehende. Vor Alters stand an dieser Stelle eine dreischiffige romanische Basilika, welche um das Jahr 1300 wahrscheinlich durch einen Brand zum größeren Theile zerstört wurde, so daß nur die senkrechten Mauern des Langhauses erhalten blieben. Dieser älteste Theil geht bis an das vorspringende Querschiff und in der Stirnseite bis dahin, wo die Thürme achteckig beginnen; der große, hintere Thurm gehört nicht mit dazu. Die alte ursprüngliche Kirche nun war muthmaßlich mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, doch ist die Ansicht, daß sie noch eine Holzdecke besessen, nicht unbedingt zu verwerfen; diese frühzeitige Bedeckung wird aber aus den Pfeilern des Mittelschiffes, die von Hause aus viereckig waren und erst später bei Gelegenheit des Neubaues durch Vorlage der Stengelsäulchen verziert wurden, sowie aus den Kämpferansätzen in den Seitenschiffen ganz unzweifelhaft.

Der nun eintretende Neubau veranlaßte in erster Reihe die Herstellung der Gewölbe des Langhauses, und zwar wurden diese dem herrschenden Geschmacke der Zeit gemäß spitzbogig ausgeführt, wobei, wie bemerkt, den ursprünglich romanischen Pfeilern durch Hinzufügung der Dienste ein gothisches Ansehen gegeben wurde. Ob der große Thurm über dem letzten Gewölbequadrat des Mittelschiffes auch zu jener Zeit entstanden oder erst später erbaut ist, bleibt zweifelhaft. Gegen die erstere Annahme spricht die rohe Architektur desselben, welche auf eine Periode schließen läßt, in der das Verständniß der Gothik schon entschwunden war, gegen die letztere machen sich dagegen erhebliche Bedenken constructiver Art gel-

tend. Der helmartige Aufſatz kommt hierbei natürlich gar nicht in Betracht, da er eine ganz ſpäte Zuthat iſt. Die weſentliche Neuerung des gothiſchen Baues beſtand aber in einer Umgeſtaltung und Erweiterung des Grundriſſes, indem am Chor die alten Grenzen aufgegeben und hier ein ſelbſtändiger durchaus gothiſcher Chorbau errichtet wurde, der um Vieles größer iſt, als dieſer Theil ehedem geweſen ſein kann. Derartige Erweiterungen urſprünglicher Choranlagen finden ſich ſehr häufig, und es mag vor allen an die beiden herrlichen Nürnberger Kirchen St. Lorenz und Sebaldus erinnert werden, bei welcher letzteren ſogar der eigenthümliche Fall eintritt, daß die Achſe des Chores mit der des Langhauſes einen Winkel bildet, und daß alſo beide Theile nicht grade, ſondern ſchräg gegeneinander liegen.

Die Anlage des Chores der Liebfrauenkirche in Arnſtadt nun iſt in jeder Weiſe günſtig; und ſichert den wohlthuendſten Eindruck. Ihre drei Schiffe, welche auch an Breite das Langhaus überragen, ſind gleich hoch und gewähren ſo alle die Vorzüge, welche die Hallenkirchen in ihren lichten, freien Räumen darbieten. Der Abſchluß der drei Schiffe iſt aber beſonders günſtig, er iſt überall aus dem Achteck hergeſtellt und der Schluß des Mittelſchiffes ſpringt um ſeine ganze Ausdehnung über die Abſchlüſſe der Seitenſchiffe hinaus. So entſteht eine breitere, zurücktretende Hauptniſche zur Aufnahme des Hochaltares, und zu ihren Seiten lehnen ſich zwei kleinere, ihr ſonſt ganz ähnliche Capellen, die zur Aufſtellung von Nebenaltären beſtimmt waren, an, ſo daß das Ganze eine reiche Perſpective, ähnlich der im Dome zu Regensburg, zeigt. Es iſt klar, daß dieſer Chorbau unſere Kirche weſentlich verſchönerte, wenn er auch zu dem ältern Langhauſe ſich nicht in ein harmoniſches Verhältniß ſetzen konnte, und in ſeiner Architektur, beſonders in den Ornamenten, eine Strenge und Kargheit zeigt, aus der man ſchließen muß, daß zur Zeit dieſes Baues die Gothik in Thüringen noch nicht ins Fleiſch und Blut der Werkleute übergegangen war. Größere Schwierigkeit, die Zeit ihrer Entſtehung feſtzuſtellen, bieten dagegen die beiden Thürme.

Das viereckige erſte Stockwerk des ſüdlichen Thurmes gehört noch dem alten romaniſchen Bau an, und dieſer Thurm iſt auch um ein ganzes Stockwerk niedriger als ſein nördlicher Nachbar. Dieſe Umſtände in Verbindung mit den Formen der Architektur ſeines achteckigen Aufbaues bekunden, daß dieſer

der ältere von beiden Thürmen ist, während der andere in seiner Gesammtheit dem gothischen Neubau zufällt und wahrscheinlich eine der letzten Ausführungen desselben war. Die bizarren Formen in seinem zweiten Stockwerk dürfen nicht irre machen, denn sie beweisen nur die schon ausgesprochene Ansicht, daß der Neubau kurz nach dem Eindringen des gothischen Styles in Thüringen in Angriff genommen wurde. Die Verheerungen des erwähnten großen Brandes von 1581 scheinen bei der Liebfrauenkirche sich auf Beschädigung des Giebels zwischen den beiden Thürmen und der Gewölbe der Seitenschiffe zu beschränken. An Stelle jenes ist gegenwärtig ein ganz stylloses schräges Dach sichtbar, diese dagegen zeigen anstatt der Kreuzgewölbe eine Ueberdeckung durch Tonnengewölbe mit Seitenstichkappen, von denen es übrigens zweifelhaft ist, ob sie massiv oder nicht vielmehr nach dem Beispiele der Decken in den übrigen Kirchen Arnstadt's aus Holz sind.

Dieser einst so herrliche Bau liegt nun seit länger als fünfzig Jahren in einem Elend, dessen Maß sich täglich erhöht. Im Aeußern sind die Formen fast aller Architektur-Theile verwittert, und hieran sind allerdings die Franzosen unschuldig; die mürbe Beschaffenheit des zum Bau verwendeten Sandsteines bot sich willig der schrankenlosen Verheerung durch das Wetter dar. Zudem können hervortretende Ornamente und dergleichen auch durch die Hitze des großen Brandes berührt, und durch diese zur leichteren Zerbröckelung geführt worden sein. Der schöne zierliche Laufgang, welcher sich um den Chor zieht, die Portale, die Gesimse, alles ist trümmerhaft und verstümmelt. Die Fenster sind ihrer Verglasung beraubt und zum Theil mit Brettern und Latten verschlagen, so daß Wind und Wetter sich hier nach Belieben lustig machen können. Im Innern tritt uns eine ähnliche Verwahrlosung entgegen. Der Unverstand einer spätern Zeit hat die Rippen der Gewölbe roth, die Kappen aber weiß angestrichen und mit schlechten Arabesken im italienischen Kunstgeschmacke bemalt. Ueberall herrscht Unordnung, von den halbverfallenen Thüren bis zu dem baufälligen Altar, überall Schmutz und Unrath. Es ist natürlich, daß in solchem Zustande die Architektur sich nicht besonders wirkungsreich erweist, vielmehr erscheint sie als ein unerquickliches, durch die Unbill der Zeit und des Unverstandes gleich stark zugerichtetes Flick-

werk, so daß der Laie schwerlich besonderes Gefallen an diesem Baudenkmale finden wird, und selbst der Freund mittelalterlicher Baukunst Mühe hat, aus diesem Durcheinander die Entstehung und Bedeutung des Ganzen und der Theile herauszufinden.

Der Wunsch, dem Verfalle Einhalt zu thun, oder vielmehr die vollständige Herstellung der Kirche zu unternehmen, lag somit gewiß sehr nahe, und es war Nichts natürlicher, als daß sich schon vor Jahren in Arnstadt ein „Bauverein" bildete, der es sich zur Aufgabe machte, die Mittel zum Ausbau zu beschaffen. Man veranschlagte die Kosten auf etwa 50,000 Thaler und war allerdings so glücklich, bis 1862 etwas über 11,000 Thaler zusammenzubringen. Was will aber diese Summe bedeuten gegen die fast viermal so große, welche noch fehlt, gegen den stündlich zunehmenden Verfall der Kirche selbst? Hier heißt es schleunig und kraftvoll Hand anlegen; die Nothwendigkeit verlangt dies unabweislich, wenn nicht sehr bald unser Bauwerk in solchen Zustand kommen soll, daß jeder Gedanke einer Wiederherstellung Thorheit sein würde. Je mehr der Verfall einreißt, um so rascher und wilder schreitet er fort, und der Schaden, welcher heute vielleicht mit 100 Thalern beseitigt, für lange Zeit geheilt sein würde, verlangt in 10 Jahren wohl schon einen doppelt und dreifach größern Aufwand. Zwei Wege gibt es, um hier wirklich Nutzen zu stiften, entweder es werden Mittel gefunden, um schnell bedeutende Summen herbeizuschaffen, oder der Herstellungsbau wird begonnen und nach Maßgabe der vorhandenen Gelder geleitet. Mit der vorhandenen Summe läßt sich schon manches Uebel beseitigen, und wenn nur erst einmal begonnen ist, so wird das Interesse sich auch steigern und die Beiträge werden reichlicher fließen. Den Anfang aber sollte man sobald als möglich machen. Man könnte z. B. mit dem Chorbau beginnen, hier die Gesimse, Thüren und Fenster erneuern und Alles in einfacher, ernster Weise halten.

Hiermit sind wir einem besonders schwierigen und wesentlichen Punkte nahe getreten: der Leitung des Neubaues. Wenn man weiß, wie selbst einheitlich stylgemäße Bauwerke durch widrige Zuthaten, — und wenn diese nur in einem ungeschickten Anstriche bestehen, — in ihrer Gesammtheit leiden, so wird man ermessen, daß es nicht leicht ist, bei dem Gemisch

romaniſcher und gothiſcher Formen an der Liebfrauenkirche hier das Richtige zu treffen. Der Bauverein wird alſo mit beſonderer Gewiſſenhaftigkeit bei der Wahl des leitenden Baumeiſters zu Werke gehen müſſen, und den von dieſem zu entwerfenden Plan durch wirklich zuverläſſige Sachverſtändige feſtſetzen laſſen. Bei dieſer Gelegenheit wird dann auch die Frage wegen der Krypta zur Entſcheidung kommen, denn man behauptet, daß unter einem Theile des Chores eine alte Unterkirche ſich befinde, welche im Jahre 1829, wo der Fußboden der Kirche neu gelegt ſein ſoll, gänzlich mit Schutt und Sand verſchüttet worden ſei. Weshalb man dies gethan, denn es ſoll abſichtlich geſchehen ſein, iſt nicht zu ermitteln geweſen, wie auch Mangel an Zeit den Verfaſſer verhinderte, eine Unterſuchung zu machen, um wenigſtens das Daſein dieſer Krypta feſtzuſtellen. Derſelbe vermuthet aber, daß es ſich hier lediglich um eine verſchüttete Gruft handelt. Jedoch auch einer ſolchen erwähnt Puttrich (Denkmäler I. 1.) nicht.

Der Kaiserdom zu Speyer,

mit Rücksicht auf einige kunstgeschichtliche Beziehungen und die neueste Wiederherstellung desselben.

Zwischen Odenwald und Hardtgebirge liegt jenes herrliche Land, wo die Sagen vom Siegfried und der Chriemhield ihre Heimath haben, wo noch heute Lieder und Rebensaft in reichlicher Fülle quellen. Es ist die Pfalz. Der alte Vater Rhein durchströmt sie und schneidet den Theil gegen Abend ab, welchen wir heute unter dem engeren Namen Pfalz oder Rheinpfalz verstehen. Hinter einer weiten gesegneten Ebene erheben sich dort lange Züge von Bergen, die, so weit das Auge schauen kann, mit dem edlen Weinstock besetzt sind. Die Natur hat mit verschwenderischer Fülle ihre herrlichsten Gaben über dies paradiesische Land ausgestreut: Ebene, Berg und Strom, und darüber eine Sonne, so warm und fruchtbringend, wie sie über deutsche Lande diesseits der Alpen sonst nicht aufgeht. Fleiß und Betriebsamkeit der Bewohner haben die Pfalz in einen Garten umgewandelt; Kunst und Geschichte ihr Geist und Sprache verliehen. Diese glückliche Ebene birgt alte Kleinodien deutscher Gesittung, jene drei seit der Römer grauen Tagen so oft genannten Schwesterstädte: Speyer, Worms und Mainz. Wie einen dreifachen Mund hat das Land diese Orte an den Rhein vorgeschoben und durch sie hinaus in den Weltverkehr gesprochen, durch sie in sich aufgenommen, was sie aus der Welt Nützliches und Schönes erwarb. Doch die neidischen Götter mögen wohl lange ruhen, endlich brechen sie um so fürchterlicher los, und so hat auch die Pfalz für ihren Reichthum und ihr Glück bittre und blutige Sühne zahlen müssen. An jene Namen knüpft sich Trauer und Schande für Deutschland. Und wer heute mit wanderndem Fuße die Pfalz durchschreitet, mag heiße Thränen weinen über die grauenvolle Ver-

wüstung, die auch jetzt noch nicht verwischt ist. Die Verheerung der Pfalz durch die Horden des allerchristlichsten Königs hatte dies erinnerungsreiche Land fast ganz von Denkmälern der Vergangenheit entblößt: die Ruinen ausgebrannter Kirchen waren fast das Einzige, was die Liebe jenes Nachfolgers auf dem Throne des heiligen Ludwig dem armen ausgeraubten Volke übrig ließ. Mögen diese Schandmäler, sammt den Trümmern in Heidelberg als ernste Wahrzeichen an den Grenzmarken deutscher Gesittung uns stets mahnen, daß in jenem Volke jenseits der Vasgauer Berge wilde Leidenschaften verborgen liegen, die bei aller grenznachbarlichen Freundschaft uns doch zu dauernder Vorsicht nachdrücklichst auffordern.

Mainz litt bei diesen Mordbrennerzügen einschließlich der Belagerung von 1793 verhältnißmäßig am wenigsten, Worms aber wurde 1689 niedergebrannt, Speyer dem Erdboden gleich gemacht, und zehn Jahre lag diese einst so herrliche freie Reichsstadt in Schutt und Asche, ehe Menschen wagen durften, auf den Trümmern ihrer Größe nach und nach wieder wohnliche Hütten anzubauen. Wie durch ein Wunder bewahrt, gleichsam zur Linderung des Schmerzes über jene unseligen Thaten, bergen diese drei Städte drei hohe Denkmäler deutscher Kunst, die zwar von den Wogen der Zeit arg zugerichtet und verstümmelt, doch in ihrem alten Kern sich fest erhalten haben, und dem lebenden Geschlechte die Frömmigkeit und Tüchtigkeit längst dahin gesunkener bezeugen. Es sind die drei Dome dieser Städte. Auch gehören sie eng zusammen in kunstgeschichtlicher Beziehung. Als Hauptvertreter des romanischen Baustyles in Deutschland und wegen der Bequemlichkeit ihrer nahen Lage sind sie vornehmlich zu eingehenden und vergleichenden Studien geeignet. Denn bei aller Uebereinstimmung haben sie unter einander vielfache Abweichungen und Besonderheiten, aber grade hierdurch ist in ihnen die Bauweise des früheren Mittelalters auf eine für uns so belehrende Weise verkörpert. Die außerordentliche Größe dieser Kirchen, die innere Verwandtschaft ihres Grundrisses und Aufbaues, ihre reichen, zum Theil gemeinsamen Schicksale müssen schon dem oberflächlichern Besucher die Zusammenhörigkeit derselben ankündigen. Aber ganz besonders werthvoll sind diese Denkmäler durch das Alter ihrer kühnen und mächtigen Gewölbe, die sie als

Der Kaiserdom zu Speyer,

mit Rücksicht auf einige kunstgeschichtliche Beziehungen und die neueste Wiederherstellung desselben.

Zwischen Odenwald und Hardtgebirge liegt jenes herrliche Land, wo die Sagen vom Siegfried und der Chriemhield ihre Heimath haben, wo noch heute Lieder und Rebensaft in reichlicher Fülle quellen. Es ist die Pfalz. Der alte Vater Rhein durchströmt sie und schneidet den Theil gegen Abend ab, welchen wir heute unter dem engeren Namen Pfalz oder Rheinpfalz verstehen. Hinter einer weiten gesegneten Ebene erheben sich dort lange Züge von Bergen, die, so weit das Auge schauen kann, mit dem edlen Weinstock besetzt sind. Die Natur hat mit verschwenderischer Fülle ihre herrlichsten Gaben über dies paradiesische Land ausgestreut: Ebene, Berg und Strom, und darüber eine Sonne, so warm und fruchtbringend, wie sie über deutsche Lande diesseits der Alpen sonst nicht aufgeht. Fleiß und Betriebsamkeit der Bewohner haben die Pfalz in einen Garten umgewandelt; Kunst und Geschichte ihr Geist und Sprache verliehen. Diese glückliche Ebene birgt alte Kleinodien deutscher Gesittung, jene drei seit der Römer grauen Tagen so oft genannten Schwesterstädte: Speyer, Worms und Mainz. Wie einen dreifachen Mund hat das Land diese Orte an den Rhein vorgeschoben und durch sie hinaus in den Weltverkehr gesprochen, durch sie in sich aufgenommen, was sie aus der Welt Nützliches und Schönes erwarb. Doch die neidischen Götter mögen wohl lange ruhen, endlich brechen sie um so fürchterlicher los, und so hat auch die Pfalz für ihren Reichthum und ihr Glück bittre und blutige Sühne zahlen müssen. An jene Namen knüpft sich Trauer und Schande für Deutschland. Und wer heute mit wanderndem Fuße die Pfalz durchschreitet, mag heiße Thränen weinen über die grauenvolle Ver-

wüstung, die auch jetzt noch nicht verwischt ist. Die Verheerung der Pfalz durch die Horden des allerchristlichsten Königs hatte dies erinnerungsreiche Land fast ganz von Denkmälern der Vergangenheit entblößt: die Ruinen ausgebrannter Kirchen waren fast das Einzige, was die Liebe jenes Nachfolgers auf dem Throne des heiligen Ludwig dem armen ausgeraubten Volke übrig ließ. Mögen diese Schandmäler, sammt den Trümmern in Heidelberg als ernste Wahrzeichen an den Grenzmarken deutscher Gesittung uns stets mahnen, daß in jenem Volke jenseits der Vasgauer Berge wilde Leidenschaften verborgen liegen, die bei aller grenznachbarlichen Freundschaft uns doch zu dauernder Vorsicht nachdrücklichst auffordern.

Mainz litt bei diesen Mordbrennerzügen einschließlich der Belagerung von 1793 verhältnißmäßig am wenigsten, Worms aber wurde 1689 niedergebrannt, Speyer dem Erdboden gleich gemacht, und zehn Jahre lag diese einst so herrliche freie Reichsstadt in Schutt und Asche, ehe Menschen wagen durften, auf den Trümmern ihrer Größe nach und nach wieder wohnliche Hütten anzubauen. Wie durch ein Wunder bewahrt, gleichsam zur Linderung des Schmerzes über jene unseligen Thaten, bergen diese drei Städte drei hohe Denkmäler deutscher Kunst, die zwar von den Wogen der Zeit arg zugerichtet und verstümmelt, doch in ihrem alten Kern sich fest erhalten haben, und dem lebenden Geschlechte die Frömmigkeit und Tüchtigkeit längst dahin gesunkener bezeugen. Es sind die drei Dome dieser Städte. Auch gehören sie eng zusammen in kunstgeschichtlicher Beziehung. Als Hauptvertreter des romanischen Baustyles in Deutschland und wegen der Bequemlichkeit ihrer nahen Lage sind sie vornehmlich zu eingehenden und vergleichenden Studien geeignet. Denn bei aller Uebereinstimmung haben sie unter einander vielfache Abweichungen und Besonderheiten, aber grade hierdurch ist in ihnen die Bauweise des früheren Mittelalters auf eine für uns so belehrende Weise verkörpert. Die außerordentliche Größe dieser Kirchen, die innere Verwandtschaft ihres Grundrisses und Aufbaues, ihre reichen, zum Theil gemeinsamen Schicksale müssen schon dem oberflächlichern Besucher die Zusammenhörigkeit derselben ankündigen. Aber ganz besonders werthvoll sind diese Denkmäler durch das Alter ihrer kühnen und mächtigen Gewölbe, die sie als

früheste monumentale Beispiele in Deutschland erscheinen lassen, und noch mehr durch den Vorzug, daß sie gleichsam die Krone der von fremden Einflüssen freien, eigendsten deutschen Baukunst sind.

In jüngster Zeit ist allen drei Denkmälern eine erneuerte und liebevolle Aufmerksamkeit gewidmet worden, und man hat sie mehr oder weniger reichen oder kärglichen, theils vollendeten theils noch unvollendeten Wiederherstellungen unterworfen. Wir werden in dem folgenden kleinen Aufsatze über diese Unternehmung in Bezug auf Worms und Mainz berichten, und wenden uns jetzt zu einer Betrachtung des Domes zu Speyer. —

Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Domes zu Speyer und sein Verhältniß zur Baukunst der Zeiten vor und nach ihm ist einfach und klar. Mit dem Absterben der alten Welt und dem Eintreten des Christenthums machte sich das Bedürfniß nach neuen gottesdienstlichen Gebäuden sogleich geltend, und die ältesten Bekenner der neuen Lehre mußten fühlen, daß die Tempel Griechenland's und Rom's für sie nicht geeignet waren. Im Alterthum war der Tempel entweder das Wohnhaus des Gottes, wo ihm in seinem heiligen Bilde die göttliche Verehrung erwiesen wurde, und ihm und seinem unmittelbaren Dienste gehörte das heilige Haus; oder er war im Gegensatz zu diesem Tempel des Kultus ein größeres, ebenfalls an heiliger Stätte mit dem Bilde des Gottes geschmücktes Gebäude, in dem kein Kultus verrichtet wurde, und das als Festtempel mit dem Staatsleben in genauester Beziehung stand. Dieser Bezug auf das nationale Leben und die Oeffentlichkeit war in den frühesten Zeiten ganz unmittelbar, indem unter freiem Himmel vor dem Göttermale, Bild und Altare die heiligen Gebräuche vollzogen wurden. In den nach Außen weit und hell sich öffnenden Säulenhallen ist er deutlich ansgesprochen, und hiemit ist auch schon auf die Bestimmung des Tempelbezirkes hingewiesen, der dem Volke Raum gab, an der gottesdienstlichen Handlung Theil zu nehmen. Mochte diese nun in einem Opfer, das im Innern oder vor den Stufen des Tempels der Gottheit dargebracht wurde, bestehen oder in einem großen Festzuge, immer war das Volk schauend und mitwirkend zugegen. Wie die ganze Gemüths- und Geistesrichtung des alten Hellenen auf das faßbare Leben, auf die schöne Erscheinung

drängte, so waren auch die heiligsten Gebräuche seiner Religion, durch ihre heitere, Genügen in sich tragende schöne Form ein kunstvolles, die Gedanken auf die ewigen Olympier wendendes Schauspiel. Diesem gemäß war die Einrichtung und Bestimmung der Tempel, deren Aeußeres durch seine Würde und künstlerische Vollendung das Volk mahnen mußte, es befinde sich gegenwärtig in dem, dem Gotte geweihten, Bezirke. Fest in sich geschlossen als ein Ganzes wuchsen aus dem geebneten Unterbau kühn aufstrebend die Säulen empor und verliehen dem Gebälke eine sichere Stütze; an der Vorderseite entsprach der Giebel dem sich über dem heiligen Hause ausspannenden Dache, und sinnvolle Bildwerke machten das von ihm eingeschlossene Mauerfeld zu einem bedeutsamen Symbol der Bestimmung des Gebäudes. Der ganze umgebende Raum war mit Kultgegenständen, Weihgeschenken, Denkmälern und andern Dingen geschmückt und somit eine weitere in das Leben unmittelbar hinausreichende Beziehung des Tempels versinnlicht.

Wie sollten nun die ersten Christen, deren Gemüth und Sinnen sehnsuchtsvoll dem Auferstandenen nachhing, sich in einem solchen Raume sammeln, und ihr Herz dem Gotte, der ihnen als ein Geist verkündigt worden, zuwenden? Wie sollte ihr in das Innere sich wendender Sinn stimmen zu dem reichen, äußerer Entfaltung dienenden Tempelraume? Innerlich unmöglich mußte es den Christen der ältesten Zeit erscheinen, sich durch ihre Liebesmahle im stillen andächtigen Kreise an demselben Orte zu fester Liebe gegen einander und ihren Erlöser zu verbinden, wo noch kurz zuvor laute Feste und menschenreiche Handlungen vollzogen waren. Die Anhänger der bestehenden Religionen räumten ja auch keineswegs ihre Heiligthümer, vielmehr wird vor Constantin dem Großen kaum die Gelegenheit sich geboten haben, alte Tempel in Kirchen umzuwandeln. Selbst mit der Einführung des Christenthumes als Staatsreligion verschwand der alte Kultus durchaus nicht, vielmehr erlag er erst langsam und allmälig den barbarischsten Strafgesetzen, Tempelberaubungen und Säcularisationen. Noch 529 stand auf Monte Casino das Heiligthum des Apollo unberührt, als der Stifter des Benedictiner-Ordens hier zerstörend vorging, und in demselben Jahre erst erreichte die platonische Akademie in Athen durch Einziehung ihrer reichen Güter

und Vertreibung ihrer Lehrer ein Ende. Ja, fast genau zu derselben Zeit erfolgte auch erst zu Rom, von dem zweifelhaften Falle mit S. Stefano rotondo abgesehen, der erste Umbau eines alten Heiligthums zu einer Kirche. Es ist das die Basilika der Heiligen Kosmas und Damianus. Praktisch, ästhetisch und religiös war also ursprünglich jede nähere Beziehung der Christen zum Tempel der Alten unmöglich. Ein ihrem Zwecke entsprechendes Vorbild — denn selbst der innere an bestimmte Constructionen gebundene Tempelraum wäre als ein verhältnißmäßig enger Raum kein geeignetes Vorbild für die Kirchen der jungen, schnell wachsenden Gemeinden gewesen — fanden sie in der Basilika, dem Gerichts- und Börsensaale der Römer. Sie gaben ihr jedoch bei erneuter Anwendung eine so eigenthümliche Veränderung und Gestaltung, daß nach und nach der Styl der altchristlichen Basilika sich als ein besonderer herausbildete. Form des lateinischen Kreuzes, halbkreisförmige Absis, Holzdecke und eine Vorhalle wurden mit der Zeit die charakteristischen Merkmale desselben. Aber hier sogleich zeigte sich das neue Moment der Sammlung und Verinnerlichung deutlich ausgesprochen. Von der Ausbildung des Aeußern war fast ganz abgesehen, es erschien einfach schmucklos in den geraden Wandflächen mit den Fensteröffnungen, aber im Innern kündigten reiche Stellungen von meist noch antiken Säulen, kostbare Mosaik-Malereien, geschmückte Altäre und andere Gegenstände den Ort als einen vom Leben des gewöhnlichen Tages getrennten, besonders ausgezeichneten Raum an. Ja, häufig sogar sollte ein der Vorhalle sich anschließender, atriumähnlicher Hof, der nach außen durch Mauern abgeschlossen war, neben anderen Bestimmungen, auch die Gläubigen noch besonders würdig zum Eintritt in das Heiligthum vorbereiten und sie bewegen, von den irdischen Gedanken abzulassen.

Bei der Richtung des christlichen Gemüthes auf das Ewige und bei der sichersten Befestigung der Religion selbst sammt allen ihren äußeren Verhältnissen fühlte man bald um so lebhafter, daß die leichte dem Einfluß der Elemente nicht widerstandskräftige Holzdecke nichts weniger als lange Dauer versprach. Indem man sich nun bemühte, diesem Bautheile einen monumentalen Charakter zu geben, führte man unvermerkt als neues Princip den Gewölbebau ein. Daß auf der Form und Construk-

tion der Decke allemal das Eigenthümliche jedes wirklich originellen Bauſtyles beruht, iſt an den Werken aller Zeiten zu ſehen: die griechiſche Kunſt mit der geraden Balkendecke, die römiſche mit den halbkreisförmigen Bögen und den Tonnengewölben, die byzantiniſche mit ihren Hängekuppeln, die romaniſche mit den rundbogigen und die gothiſche endlich mit den ſpitzbogigen Kreuzgewölben bekunden ſelbſt dem flüchtigen Beſchauer dies leicht.*) Nichts war alſo folgerichtiger, als daß das neue Princip unſere alte Baſilika ganz umändern, ja aus ihr eigentlich erſt etwas eigenthümlich Neues machen mußte. Die größere Laſt der ſteinernen Decke erforderte einen feſteren Unterbau, und man erſetzte die antiken Säulen durch viereckige Pfeiler, die man bis zu den Gewölben hinaufführte. Ueber der Kreuzung zwiſchen Mittel- und Querſchiff ordnete man eine erhobene, dem byzantiniſchen Style ſich nähernde Kuppel an, und zeichnete ſo dieſen Ort, wo ſich der Hochaltar befand, beſonders aus. Dieſer — der romaniſche Styl — durchlief bis zu ſeiner Vollendung eine Anzahl Vorſtufen und miſchte ſich ſpäter in bunteſter Weiſe mit dem gothiſchen zu dem ſogenannten Uebergangs-Styl, um endlich in jenem ganz aufzugehen. Der gothiſche Styl in ſeiner höchſten Reinheit iſt der Triumph des ſinnenden und berechnenden Geiſtes über das Material. Zu bewunderungswürdiger, ſchwindelnder Höhe thürmt ſich das Gebäude als ein organiſches Syſtem von Pfeilern und Gewölben auf, und die eigentliche Wandfläche iſt faſt ganz verſchwunden. Die Kühnheit und Energie des Geiſtes ſteigerte die techniſche Seite dieſes Syſtems aufs Höchſte, ähnlich wie in unſerer Zeit die großen Bauten der Gitterbrücken und das ganze Maſchinenweſen einen neuen Höhenpunkt der Technik bezeichnen, dem freilich zu unſerer Freude auch eine entwickelte Uebung der bildenden Künſte im engeren Sinne unmittelbar zur Seite ſteht, während die Blüthe der mittelalterlichen Malerei und Bildnerei faſt dreihundert Jahre nach der Blüthe der Gothik fällt. Als ein Ausfluß romantiſcher Ueberſchwänglichkeit muß demnach, entgegen dieſer techniſchen Vollendung, der oft gebrauchte Vergleich erſcheinen, daß die gothiſchen Dome wie eine verſteinerte Muſik daſtänden, denn träfen

*) Vergl. Riegel, Grundriß der bildenden Künſte. S. 202 ff.

ſelbſt alle übrigen Vergleichungspunkte zu, ſo fehlt der Kunſt des Spitzbogens durchaus dasjenige, was wir in der Muſik die Melodie nennen.

Der Dom zu Köln iſt das Meiſterwerk und ein ähnliches Symbol der mittelalterlichen Kunſt, wie wir im Parthenon das edelſte Denkmal griechiſcher Baukunſt anzuſchauen gewohnt ſind. Auf einen Vergleich der ewigen Wahrheit der Kunſtform beider kommt es hier nicht an; ja dieſer wird um ſo ſchwerer, als der Kölner Dom unmittelbar in ſeinen Rieſenverhältniſſen wohl erhalten und mächtig auf uns wirkt, während der Parthenon im fernen Griechenlande als Ruine verödet liegt. Niemand wird läugnen, daß die Perikleiſche Zeit in humaniſtiſcher Hinſicht dem dreizehnten Jahrhundert weit voranſteht, und ſollte man trotzdem bei beiden unter übrigens ganz veränderten Bedingungen des Lebens ein gleich zartes äſthetiſches Gefühl erwarten können? Nur die Unbilligkeit und einſeitige Ausſchließlichkeit kann darüber klagen, daß die Kunſtformen der Gothik weniger fein, harmoniſch und verſtändlich ſeien, und daß nur in den Werken der Hellenen jene durch das ewige Geſetz des Schönen gebotene Nothwendigkeit und edle Formſprache ſich finde. Aber noch unbilliger, wenn nicht gar thöricht und albern, iſt es, wenn gothiſcher Zelotismus ſich breit macht und mit frommer Miene die griechiſche Kunſt als heidniſch und verächtlich verſchreit.

Ein klares Erkennen iſt die erſte Grundlage alles ſelbſtſtändigen Weiterſtrebens und es bewahrt davor, das Eine gering zu achten und das Andere unmäßig zu überſchätzen, wie das auf beiden Seiten häufig vorkommt. Jedes hat das Recht der Nothwendigkeit ſeines Daſeins in ſich, Jedes hat große Vorzüge vor dem Andern, aber Beide ſtehen im Gegenſatze zu einander, und dieſer Gegenſatz läßt ſich für uns leicht dahin zuſammenfaſſen, daß, dem weſentlichen Gedanken nach, der alte Tempel ein Außenbau, der mittelalterliche Dom ein Innenbau ſei. Bei Betrachtung des Kölner Domes, deſſen Aeußeres ſo reich und voll Zierrath iſt, wird vielleicht mancher die Richtigkeit dieſes Satzes bezweifeln; jedoch iſt auch in Köln nur das Aeußere die nothwendig aus der Anlage des Innern ſich ergebende Form. Pfeiler und Streben dienen immer nur dazu, die hohen Gewölbe zu tragen, und ihre Richtung und Neigung ſtrebt nach der Scheitelaxe derſelben hin. Ungleich deutlicher tritt das Geſagte bei den

romaniſchen Domen heraus, und unter dieſen iſt kaum Einer klarer, in ſeiner Anordnung einfacher und in ſeiner Wirkung großartiger, als unſer Kaiſerdom zu Speyer. Einige geſchichtliche Angaben mögen in Kürze Zeit und Schickſale dieſes Domes andeuten, um dann ſeine Anlage und ſeinen jetzigen Zuſtand genauer zu verſtehen.

Am 12. Juli 1030 legte Kaiſer Konrad II., nachdem er zuvor an demſelben Tage die Kirche zu Limburg an der Haardt gegründet hatte, umgeben von vielen Fürſten und Edlen des Reiches, den Grundſtein des Domes, und er verordnete, daß eine Unterkirche angelegt, und daß in dieſer die Gruft für ſein, mit ihm zur Kaiſerkrone gelangtes, fränkiſches Haus gebaut werde. Die erſte Weihe, wahrſcheinlich nur des Chores, erfolgte 1061 und es läßt ſich annehmen, da hierüber die Nachrichten unbeſtimmt ſind, daß das Werk erſt, nachdem 1159 ein Brand ſehr beträchtliche Zerſtörungen*) verurſacht hatte, etwa um das Jahr 1170 vollendet wurde, und daß es bei dieſem Neubau erſt ſeine Gewölbedecke erhielt, während mancherlei Umſtände beſtimmt dafür ſprechen, daß es früher mit einer Holzdecke abgeſchloſſen war. Nach zweimaligen Wiederholungen des Brandes in den Jahren 1289 und 1450 wurde der Dom jedesmal wieder hergeſtellt, bis ihm der ſchrecklichſte Tag, der 31. Mai 1689, erſchien.

*) „ . . . insignis Ecclesia illa et regium opus . . igne consumta est“ . . Radevicus, de gest. Frid. I. bei Geißel, der Kaiſerdom zu Speyer. 1828. I. S. 108. Aus dem weiteren Zuſatze, daß die ſchwere Ruine, desuper continuitate muri rupta, Viele verſchüttet, hat man auf das Vorhandenſein von Gewölben vor dem Brande ſchließen wollen. Die einfache Bedeutung aber, daß die Ruine oberhalb in der unmittelbaren Verbindung der Mauer zerbrochen (ſelbſtverſtändlich durch die Hitze des Brandes) geweſen, ſcheint jedoch dieſen Schluß nicht zu begünſtigen, vielmehr lediglich auf eine Zerſtörung der inneren Mauerverbindung hinzuweiſen. Eine ſo zugerichtete Wand kann leicht von oben herabſtürzen. — Für die Holzdecke ſpricht der Vergleich mit Limburg und der Umſtand, daß „diejenigen Kennzeichen der Seitenwände, welche ein nothwendiges Kriterion des Gewölbebaues ſind, erſt ſpäter hinzugefügt wurden, ſo daß man hierdurch zu der Annahme genöthigt wird, der urſprüngliche Bau ſei nicht mit einem Gewölbe überſpannt geweſen, ſondern habe wie Limburg und alle übrigen bekannten Kirchen des 11. Jahrhunderts, die Geſtalt einer Baſilika mit flacher Decke gehabt.“ (Bei Quaſt, d. 3 Dome u. ſ. w. S. 33.) Auch der Dom von Mainz war neuern Forſchungen (vergl. u. a. Emden, Dom in Mainz.) gemäß zuerſt eine Kirche mit Balkendecke.

Bei der Zerstörung der Stadt hatten die Einwohner ihr Kostbarstes in den Dom geflüchtet, da der französische General versprochen hatte, diesen durchaus zu schonen, und sie waren so glücklich gewesen, ein an der westlichen Kuppel entstandenes Feuer zweimal zu löschen, bis die Franzosen dennoch endlich, da ihre Gier in den Trümmern und der Asche der Stadt noch nicht gestillt war, den Brand auch an den Dom legten, die Geräthe desselben zertrümmerten und die tief liegenden Gräber Albrecht's von Oesterreich und der Beatrix, Kaiser Friedrich's I. Gemahlin, schändeten. Von diesem furchtbaren Schicksal erholte der Dom sich nicht, obwohl in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Herstellung vorgenommen wurde, vielmehr entging er nur durch eine besondere Gunst des Glückes seiner völligen Vernichtung, die ihm die wieder vor seinem Thore erschienenen Franzosen bereiten wollten. Es waren nicht die Söldlinge des despotischen Ludwig, es waren die Kinder der Revolution. Die Scenen, die in den Jahren 1793 und 1794 in jenen Gegenden ausgeübt wurden, sind ein würdiges Seitenstück zu dem Zuge des siebenzehnten Jahrhunderts. Herr Henrion, ein französischer Architekt, reichte seiner Regierung einen förmlichen Plan ein, der die gänzliche Niederlegung des Domes durch allerlei gesuchte und alberne Gründe rechtfertigen sollte. Vermuthlich haben andere Ereignisse und wohl in erster Reihe die schnell steigende Macht Napoleon's die Entscheidung überflügelt; genug, der Dom blieb stehen, nachdem er freilich im Januar 1794 zehn Tage lang gänzlich seines inneren Schmuckes beraubt und ungemein verstümmelt wurde. Während im Innern die Trümmer der Glocken, Altäre, Stühle und Bilder im wüsten Durcheinander da lagen, pflanzte man vor der Eingangsthür des Domes als Freiheitsbaum eine Eiche auf, neben welcher man die Bücher, Urkunden und andere kleinere Gegenstände verbrannte; darauf man tanzte, mit rothen Jakobinermützen geschmückt, singend und jubelnd um das Feuer und die Eiche. Dem gerechten Zorn und tiefen Abscheu vor den Mordbrennerthaten der Jahre 1689 und 1794 mag man verzeihen, wenn in unserer Zeit immer und immer wieder an diese Gräuel erinnert wird, denn nicht ohne den größten Schmerz kann ein fühlender Mensch, ein Deutscher, der ein Herz für sein schönes Vaterland und dessen große Geschichte hat, vernehmen, wie das

Reich damals nicht nur gräßlich verhöhnt, nein wie gradezu das an sich Schlechte, der bewußte böse Wille sein heilloses Spiel mit einem schuldlosen Lande trieb. Es ist stets eine neue Mahnung, Herz und Auge auf dem rechten Fleck zu behalten, und in jedem Augenblicke bereit zu sein, zu Wehr und Waffen zu greifen, denn, sind auch Ludwig XIV. und das Directorium dahin, — die Franzosen sind geblieben.

Bis zum Jahre 1806 wurde der Dom als Magazin benutzt, welches Schicksal er mit vielen Kirchen in dieser Zeit theilte, als Napoleon ihn dem katholischen Kultus zurückgab. Max Joseph richtete den Bischofsstuhl wieder auf und sorgte, unterstützt durch öffentliche Sammlungen, für Instandsetzung des Domes, der auch 1822 so weit hergestellt war, daß zuerst wieder kirchliche Handlungen darin abgehalten werden konnten. König Ludwig nahm eine große Umgestaltung mit demselben vor, die erst im Jahre 1861 vollendet wurde, wo der Dom gleichzeitig sein, von der ersten Weihe ab gerechnetes, achthundertjähriges Jubelfest feierte. —

Der Grundriß ist sehr klar und die Anordnung der Räumlichkeiten leicht verständlich. Wir finden die Kreuzesform 443′ lang, 183′ breit. Die Sonderung von Langhaus, Querschiff und Absis oder Chor als Räume, deren jeder außer seiner Beziehung zum Ganzen noch eine Bestimmung für sich hat, bewirkt eine schöne Gliederung der Bautheile. Das Langhaus ist dreischiffig; elf Mittel- und zwei Wandpfeiler tragen die quadratischen Kreuzgewölbe, mit denen es überdeckt ist, indem die ersteren im Mittelschiff die Stützen zu sechs Kreuzgewölben geben, deren einem je zwei kleinere in den niedrigern Seitenschiffen entsprechen, so daß nur ein Pfeiler um den andern bis zur Höhe des Mittelschiffes durchläuft (106′).

Das eine Paar der Wandpfeiler lehnt an die großen Pfeiler der Kreuzung, über welcher sich die schöne achteckige Kuppel erhebt. Das Querschiff schließt zu beiden Seiten gerade ab und giebt an den Stirnwänden unter den Fenstern Raum für je zwei kleine Kapellen. Der Chor wird von einer halbkreisförmigen Absis begrenzt, in deren oberem Theile sich drei Fenster befinden.

Das andere Paar der Wandpfeiler des Langhauses stößt gegen die Vorhalle, deren unterer Stock der Höhe der Seitenschiffe entspricht und den Eintritt in den Dom vermittelt, während der obere Stock sich in

das Mittelschiff öffnet und in dieser großen, durch einen Bogen geschlossenen, Oeffnung Raum für die Aufstellung der Orgel darbietet. Unter dem Chor und dem Querschiffe liegt die geräumige Krypta, deren kleine quadratische Kreuzgewölbe von schönen byzantinischen Säulen getragen werden. Diese über der Krypta befindlichen Theile des Domes liegen bedeutend höher als das Langhaus, in dessen Mittelschiff allein der dem Querschiff zunächst liegende Theil desselben, bis auf $2^1/_2$ Pfeilerweiten Ausdehnung von der Kreuzung angerechnet, sich bis zur halben Höhe des Querschiffes erhebt. Unter diesem kleinen Raume ist die Kaisergruft, und zwei große steinerne Denkmäler bezeugen dieser Stelle ihre weltgeschichtliche Bedeutung; Adolf von Nassau und Rudolf von Habsburg sind durch besondere Andenken geehrt. Die Schraudolph'schen Fresken, welche jetzt bekanntlich das Innere des Domes schmücken, muß man von der kunstgeschichtlichen Betrachtung desselben natürlich trennen, obwohl sie in ihrer Gesammtwirkung den Eindruck des Gebäudes gegenwärtig ganz besonders mit bestimmen. Hierin liegt aber zugleich eine Versuchung, die Wirkungen beider zu verwechseln, und dem Dome etwa zu gute zu bringen, was bei flüchtigeren Besuchern eigentlich die Bilder bewirkt haben. So wird es von Manchen gemacht, die nur die Fresken besehen und zu Hause dann mit Entzückung von dem herrlichen Dome in Speyer sprechen.

Stellen wir uns also nun einmal den Bau an sich vor, wie er vor der Ausmalung und dem früher vorhandenen gelben Anstrich in der schönen warmen Farbe des Sandsteins war, so muß unser ästhetisches Gefühl höchst befriedigt sein. Das oberste Gesetz der Architektur, wie aller Künste, ja des ganzen Lebens, ist Wahrheit. Worin besteht aber die Wahrheit eines Bauwerkes? Offenbar in der Treue, womit sich in der Anordnung und Gruppirung der Bautheile der Zweck des Ganzen ausspricht, und in derjenigen ästhetischen Durchbildung des Ganzen und der einzelnen Theile, welche, mit steter Berücksichtigung der Einheit des Ganzen, der Construktion und dem Dienste jedes einzelnen Gliedes entspricht. Das Produkt dieser Bestrebungen ist künstlerische Harmonie und ein Bauwerk, welches auf den gebildeten Geist den Eindruck dieser höchsten, vollendeten Harmonie macht, ist auch in den Einzeltheilen jenen

Anforderungen gerecht geworden. Auf allgemeine Anerkennung kann ein Kunstwerk, und vornehmlich ein Bauwerk, heutzutage nicht mehr rechnen, da die Neigung für die besonderen Stylarten die Menschen einseitig und ungerecht macht, da oft überliefertes und selbstgezogenes Vorurtheil die nothwendige Unbefangenheit vernichtet. Wer jedoch sich in den Anblick des Domes zu vertiefen im Stande ist, der wird die ursprünglichen künstlerischen Vorzüge trotz aller etwaigen Mängel im Einzelnen, trotz des gänzlich neuen Kleides wohl empfinden. Denn wir fühlen lebendig die kühn und großartig gedachte, richtige Anlage des Ganzen und die wohlthuende Eurhythmie, in der sich die Theile des Baues von dem hochliegenden Chor und Querschiff herab auf den sogenannten Königschor in das Mittel- und die Seitenschiffe hinein bewegen, während über der Kreuzung die hohe Kuppel leicht und licht sich erhebt. Ruhige Hoheit und ernste Würde, Klarheit der Anordnung und Sicherheit des Bewußtseins, Maß und Einfalt athmen bei aller Größe des Gedankens und Kühnheit der Construktion uns entgegen, und die reiche Perspektive, die sich mit jedem Schritte verändert und neu gruppirt, bietet sich immer dar als das Bild eines einheitlichen Ganzen, dessen Theile alle zu diesem zusammenwirken, und das nirgends durch andere, die zur Construktion des Ganzen nothwendig aber von dem sinnenden Geiste künstlerisch nicht bewältigt wären, gestört wird. Wir empfangen den Eindruck eines Kunstwerkes, das einem ganz bevorzugten Geiste im Augenblicke glücklichsten Schaffens entsprungen ist. Anders ist freilich die Frage, ob alle Einzeltheile die stützenden Pfeiler mit ihren Kapitälen, die Gurtbögen, die Gewölbe und die Gesimse auch jene beredte, verständliche und allgemein gültige Kunstform erhalten haben, daß über ihre Bestimmung kein Zweifel sein kann, daß sie unsern Schönheitssinn ganz befriedigen? Zwar hat die in der romanischen Epoche noch mit vielem Verständniß geübte Tradition der alten Kunst, wie sie bis dahin fortlebte und die erst die Gothik gänzlich beseitigte, Werke von überraschender Formenreinheit hervorgebracht, und so mag auch der ornamentale und allenfalls der plastische Schmuck zu Speyer mit dem hohen Geiste des Bauwerkes näher übereingestimmt haben, keinenfalls aber hat dies auch die Malerei gethan. Im Allgemeinen aber lag eine wirkliche, klassische Voll-

endung des künſtleriſchen Gefühls ſchlechterdings nicht im Weſen des Mittelalters. Deſto reicher und lebendiger war die Gemüthsſeite entwickelt, und wenn der Sinn für ideale Form fehlt, ſo erſetzt ſeine Stelle die treue Frömmigkeit, die auf Individualität und Charakterſtimmung ausging, und die Energie des Weſens, die in der Bildung des Ganzen nach ſeinen großen Verhältniſſen Befriedigung fand. Das in ſich geſchloſſene Innere des Domes von Speyer entſpricht in ausgezeichneter Weiſe der Idee des Chriſtenthumes nach ſeiner damaligen Geſtalt, wie es in ſolchem Hauſe tiefen Seelenfrieden ſpenden und inneres Leben mitten in den Kämpfen jener rauhen Zeit befördern ſollte; aber die Bedeutſamkeit ſeiner kraftvollen Anlage bezeugt zugleich die Macht und Kühnheit der alten Geſchlechter. Und indem wir die Vorſtellung dieſes Innern des Domes in uns zur lebendigſten Anſchauung bringen, wenden wir uns noch einmal zurück zu jenem hohen Heiligthume eines untergegangenen Volkes, dem Tempel der Athena Parthenos auf der Burg zu Athen.

Zwei Welten, jede groß in ihrer Eigenthümlichkeit, ſtehen ſich einander gegenüber und ringen um den Vorzug in unſerem Urtheil, den wir keiner geben können, keiner verſagen möchten. Wie ſich in der Kunſt und ihren Werken die kulturgeſchichtliche Entwicklung, die religiöſe und politiſche Höhe eines Volkes abſpiegelt, ſo ſehen wir in beiden Denkmälern treue und ſinnreiche Abbilder ihrer Zeit. Die Reinheit des griechiſchen Himmels, die Unbefangenheit des Hellenen, mit der er in Natur und Leben trat, die Vollendung öffentlichen Lebens und bürgerlicher Ordnung, ſicheres Selbſtbewußtſein und freies Schaffen in Dichten und Denken, vor allem aber die ewig unerreichte Schönheit der Form: lauter Vorzüge und charakteriſtiſche Eigenſchaften des griechiſchen Volkes, ſie ſpiegeln ſich mit einer Klarheit und Beſtimmtheit in dem Bau des Parthenon und verallgemeinert in den alten Tempeln überhaupt wieder, daß wir wohl berechtigt ſind, zur Erklärung hinwiederum der Kunſtwerke zurückzugehen auf die allgemeinen Zuſtände der Zeit. Sie ſind bekannt genug, und es wird nicht befremden, wenn wir die Eigenſchaft des Griechen im Ganzen und nach Außen zu leben, auch auf ſeine Bauten übertragen, und dieſe zu ſeinem öffentlichen Leben in unmittelbarſten Bezug ſetzen. So iſt es mit dem Parthenon, mit den Tempeln. Mag das Innere

derselben noch so schön geschmückt gewesen sein, es war kein Vollendetes; die Oeffnung im Dache, der darunter liegende Wasserraum und der Mangel der Fenster gaben ihm offenbar etwas Hofartiges, während die gewaltigen Säulen den Raum außerordentlich verengten. Im Aeußern liegt der künstlerische Vorzug, die kulturgeschichtliche Hauptbeziehung des Parthenon und ähnlicher Denkmäler. — Fast alle diese herrlichen Eigenschaften, die wir in unserem Jahrhundert, dessen Bildung und Anschauung sich in umfassender Weise an das klassische Alterthum lehnt, um so höher schätzen, finden wir im Dome zu Speyer nicht wieder. Eine durchgreifende geschichtliche Wandlung hatte sich vollzogen; Hellas und Rom waren untergegangen, aber wenn Rom früher der Schlüssel der Welt gewesen, so führte es jetzt die Schlüssel des Himmels. Glaube und Hoffnung sind die großen Hebel, die jenes Zeitalter bewegten, und mit Staunen sehen wir Riesenwerke diesen Gefühlen entsprossen. Einestheils war der Geist empor gelenkt, und in Sehnsucht schaute die hoffende Seele nach oben, anderntheils verinnerlichte die christliche Lehre den Sinn und leitete zur Betrachtung und thätigen Läuterung des eigenen Wesens. Die Sehnsucht nach etwas Ueberirdischem, die dem unendlichen Jenseits sich hingiebt, und die zarte Innigkeit des Gemüthes, die im kleinsten Kreise Genüge findet, sind bekanntlich die bewegenden Grundkräfte der mittelalterlichen Kunst, und sie haben im Dome zu Speyer einen treuen Ausdruck gefunden. Das Innere desselben haben wir bereits betrachtet, und wir werden uns um so mehr überzeugen, daß der kunstgeschichtliche Schwerpunkt des Denkmales hier zu suchen ist, wenn wir einen Blick auf das Aeußere werfen.

Wir finden hier die äußeren Umfassungsmauern der innern Räume mit den bezüglichen Fensteröffnungen, die das Licht in diese leiten, und den Dächern. Was, fragt sich nun, ist geschehen, um diesen Mauern und Dächern einen Organismus zu geben, der Einheit und Leben in die Erscheinung bringt? und wir müssen leider antworten: wenig. Die hauptsächlichste Anordnung, welche sowohl constructive Berechtigung als ästhetischen Werth hat, ist die Herumziehung von kleinen Arkadenstellungen, Laufgänge genannt, in den Mauern selbst zwischen den Ansätzen der Gewölbe und dem Hauptgesims des Daches. Ferner sind für den Eindruck

besonders die Thürme bestimmend, deren Erscheinen jedoch nicht sowohl aus der Durchbildung des Baukernes, als vielmehr aus dem praktischen Erforderniß hoch hängender Glocken fließt. Aber die Thürme sind an entsprechender Stelle dem Gebäude angebaut, und gewähren ihm eine malerische Gruppirung, obwohl sie nicht zur organischen Einheit mit ihm gelangen und sich als etwas Besonderes zur Geltung bringen. Der Bau der Vorhalle, wie er ursprünglich oder wenigstens nach uns überkommenen Abbildungen vor 1689 war, gab weder den gegen ihn stoßenden Schiffen in ihrer Gliederung Ausdruck, noch kündigte er irgendwie die Bestimmung des hinter ihm liegenden Gebäudes an, am allerwenigsten aber hatte er irgend eine ästhetische Gliederung und Ausbildung, welche der Würde des Domes oder einem geläuterten künstlerischen Gefühl genügte. Ganz unorganisch sind dem Gebäude von Außen an beiden Seitenschiffen je eine Kapelle angeklebt, deren Architektur in keiner Weise irgend einen Bezug zur Einheit des Ganzen hat. Außerordentlich hart aber erscheint die dem Beschauer des Bauwerkes sich darstellende große Wand des Querschiffes, die vermöge ihrer Ausdehnung und Masse mit Recht besonders zu dem Eindrucke des Ganzen mitwirkt. Sie ist ungegliedert und überragt die Seitenschiffe rechts und links noch um die Breite derselben, so daß sie hier also vom Erdboden bis zur Dachhöhe des Mittelschiffes als glatte Mauer aufsteigt. Die Dächer der Seitenschiffe stoßen ohne die geringste Vermittlung gegen dieselbe. Mächtige, schräge Hülfspfeiler am Eck des Querschiffes wirken höchst störend, aber der Hauptgrund zu dem unschönen Eindrucke wird immer in dem Mißverhältniß zu suchen sein, worin die Höhen des Querschiffes und der Seitenschiffe zu einander stehen; jenes ist über noch einmal so hoch als diese, und es wird für das Auge noch durch das Dach erhöht, so daß die Seitenschiffe fast erdrückt und winzig erscheinen. Im Innern ist dies Verhältniß durch die ungleiche Höhe der Fußböden in den Bautheilen ein ganz anderes, aber eben dies ist der Mangel, daß sich das herrlich schöne Innere im Aeußeren künstlerisch so ungenügend ausspricht. Doch selbst dies Aeußere, so wie es da ist, verweist unbedingt auf das Innere, um hier Zweck und Bestimmung des Bauwerkes zu suchen. Möglich aber bleibt, daß ehedem auch das Aeußere des Domes schon im Einzelnen entwickelter und durch-

gebildeter war, als wie wir es jetzt anschauen. Das Ornament am Gesims des Laufganges und an den Gewänden der Fenster in der südlichen Wand des Querschiffes ist so z. B. sehr schön, edel und mannigfaltig, das letztere sogar ungewöhnlich reich. Halten wir hierzu die äußere Erscheinung anderer Dome, wie Worms und Bamberg, so ließe sich allerdings vermuthen, daß auch zu Speyer das Aeußere in manchen Stücken schöner war, als wie es sich jetzt darstellt. Freilich an den Grundverhältnissen ist nichts geändert, und diese sind doch eigentlich bestimmend, so daß denn hier mit einem kaum wo anders ebenso starken Nachdruck der Geist des Beschauers durch das Aeußere selbst zum Innern als dem Wesentlichen geleitet wird. Es ist deshalb sehr passend, an diesem Beispiele den romanischen Dom als einen Innenbau zu erweisen, und ihm gegenüber den griechischen Tempel vornehmlich als einen Außenbau zu betrachten. Hier die der Construktion durchaus entsprechende lebendige Gliederung und kunstgemäße Formengebung bis in die kleinsten Einzeltheile, das in sich Vollendete und in künstlerischer Würde Abgeschlossene, das zum Leben in seiner Fülle und Frische in unmittelbarste Beziehung gesetzte Heiligthum, das sich nach Außen bedeutungsvoll in wunderbarer Harmonie öffnet — dort die auf die Construktion des Innern als das nur Bezweckte hinweisende Erscheinung, im Innern selbst die großartige Einfachheit und Harmonie der Massen, der hohe weite, die Blicke nach oben leitende Raum, der ganze dem inneren Leben des Menschen geweihte Dom, abgeschlossen vom Treiben des Tages zur friedlichen Stille, zur inbrünstigen Andacht.

Der gegenwärtige Zustand unseres Denkmales legt diese Auffassung besonders nahe. Bei der Zerstörung wurden die westlichen Thürme sammt der Vorhalle fast ganz niedergerissen, und die angestrebte Wiederherstellung trat nur dem vollkommensten Verfall dieser Theile nothdürftig entgegen, so daß nach und nach an dieser Stelle des Domes eine Art von Ungeheuerlichkeit sich zur Geltung brachte. Ueber den drei Eingangsthüren wurde die Mauer geradlinig abgeschlossen und mit drei Statuen verziert, hinter denen eine größere Kuppel und zwei kleine Thürmchen sich erhoben, während die vier Ecken des Vorbaues durch vorgelegte Obelisken verstärkt wurden. Das Ganze macht, in den uns erhaltenen Abbildungen, den Eindruck vollkommener Kunstlosigkeit und hat in den

einzelnen Theilen ſtarken Beiſatz vom ſogenannten Jeſuitenſtyl. Bei dem Ausbau des Domes in unſerer Zeit mußte ſich natürlich ein Hauptaugenmerk auf die würdige Erneuerung dieſer Theile richten; während jedoch bei den Thürmen die Wahl der Form eine leichte war, indem die beiden öſtlichen im Weſentlichen als Muſter dienten, mußte die Vorhalle ernſtliche Schwierigkeiten darbieten, nicht ſowohl weil die urſprüngliche Architektur derſelben uns nicht deutlich bekannt iſt und weil ſie unſern Anſprüchen auch wohl kaum genügen konnte, ſondern weil es zugleich an entſprechenden würdigen Vorbildern fehlt. Denn die größeren ſtrengromaniſchen Dome des Mittelalters in Deutſchland haben an dieſer Stelle nicht eine Anordnung wie der Speyerer, ſondern ſie zeigen einen zweiten Chor, der das Mittelſchiff ſchließt, während zu beiden Seiten deſſelben, unter oder neben den Thürmen, Eingangsthüren in die Seitenſchiffe ſich befinden. Hierdurch wird das Innere noch mehr in ſich geſchloſſen und die kleineren Seitenthüren erſchweren noch mehr den Blick und die Verbindung nach außen, die Vorhalle aber nimmt zugleich den Charakter eines zweiten, weſtlichen Querſchiffes an. Dadurch iſt denn auch geeigneten Falls eine zweite Kreuzung und eine zweite Kuppel über dieſer architektoniſch vollkommen veranlaßt und begründet. So iſt es, wenn auch in mannigfaltiger Verſchiedenheit, bei den Domen zu Mainz, Worms, Bamberg, Naumburg, der Sebalduskirche in Nürnberg, der Abteikirche zu Laach und vielen andern Bauten. Später traten unter dem anhebenden Einfluſſe der Gothik die bezüglichen zwei Thürme mit in die Façade, während das andere paar Thürme verſchwand, wie z. B. zu Braunſchweig und anderen Orten. Hierdurch ward eine weſentlich andere Geſammtarchitektur bedingt. Daß in Speyer urſprünglich nicht dieſe letztere Anordnung Anwendung fand, beweiſt, daß der dortige Dom in eine frühere Zeit, als dieſe üblich war, fällt; daß er jedoch eines zweiten Chores entbehrt, beweiſt wiederum, daß ſeine erſte Anlage auch in eine noch frühere Zeit fällt, als wo die Anordnung des Oſt- und Weſtchores gebräuchlich war. Die Ruinen von Limburg an der Haardt zeigen ebenfalls dieſe Vorhalle, und da ſie mit dem Dome zu Speyer den Tag der Gründung gemein haben, ſo iſt es folgerichtig, daß man aus dem Vorhandenſein der Vorhalle in Speyer auf eine weitere urſprüng-

liche Uebereinstimmung zurückschließt. Demnach wäre, wie bereits erwähnt, der alte 1159 ausgebrannte Dom eine Basilika mit Holzdecke gewesen, und erst durch den Neubau nach diesem Brande wäre die gewölbte Pfeilerbasilika entstanden. Will man diesen naheliegenden und gewiß richtigen Gesichtspunkt nicht gelten lassen, so mag man für die Anlage der Vorhalle möglicherweise darin eine Art von Grund finden, daß es nicht dem Gefühle der alten Kaiser entsprechen konnte, zu deren Gruftstätte von Anfang an ja der Dom bestimmt war, wenn sie nach einem thatenreichen Leben von Macht und Glanz nun zur letzten Ruhestätte in das Gotteshaus durch eine Seitenthüre und nicht durch ein würdig großes Portal eingehen sollten. Für den Wiederaufbauer aber mußte nicht nur das alte Vorbild, sondern noch mehr unsere heutige Vorstellung bestimmend sein, wonach wir bei einem monumentalen Gebäude eine entsprechend bedeutende und künstlerisch ausgebildete Eingangsthüre fordern. Unter Benützung der alten Grundmauern und Reste ist denn im Wesentlichen der Neubau dieser Theile der Form des alten Baues gemäß geworden, aber in seiner Durchbildung bei weitem von ihm verschieden.

Obwohl nur ein Princip beim Entwurfe des Neubaues als das richtige erfaßt werden konnte, nämlich das Neue durchaus treu im Geiste des Vorhandenen zu bilden, mußte doch unwillkürlich unser heutiges ästhetisches Urtheil und die eigene Weise des Baumeisters von Einfluß sein. Beides ist geschehen, und wenn so jedenfalls ein würdiger, in vieler Hinsicht schöner Bau entstanden ist, so hat er dennoch unvermeidlich einen fremdartigen Klang in die Harmonie des ganzen Werkes eingeführt. Heinrich Hübsch, der mit Ausführung desselben betraut war, hat seine schwierige Aufgabe gewiß mit großem Geschick gelöst, aber der unvermittelte Gegensatz der neuen Theile zu den alten, den er hervorgerufen, bleibt zu beklagen. Die neue Stirnseite ist getheilt und gegliedert, durch farbige Steinschichten, Lisenen, Fenster und Thüreinfassungen, durch Ornamente und Bildnerei mannigfaltig belebt; der vom alten Bau herumgezogene Laufgang stellt zwar ein näheres Verhältniß beider zu einander her, aber immerhin ist der Unterschied beider bedeutend. Wenn so die früher vermißte Harmonie des Aeußern durch ein hinzugetretenes Moment mit einer

reicheren Bildung und Form noch weiter gestört wird, so ist dennoch die Forderung unserer Zeit, daß man auch ihren unveräußerlichen Ansprüchen gerecht werde, ein höherer Gesichtspunkt, als die einfache Nachahmung alter Formen, deren künstlerische Mängel wir einsehen und fühlen. Einzelheiten hätten unzweifelhaft stylgemäßer durchgeführt werden können. Wir besitzen am Bamberger Dome und besonders in der goldenen Pforte zu Freiberg ausgezeichnete und reiche Vorbilder für Thürbildungen; in der Vorderseite des Domes zu Pisa hätten wir vielleicht überhaupt ein auch für Speyer geeignetes Motiv gefunden. Allein hier beim Hauptportal erscheint nicht nur die Laibung sehr schwach und dadurch auch die Perspektive ärmer, sondern man erblickt über der innern Eingangsthüre, welche dem Hauptportal entsprechend aus der Vorhalle in die Kirche führt, außer der halbkreisförmigen Lünette sogar noch eine zweite, von dieser durch zwei Bögen getrennte, zwickelförmige, was einen ganz stylwidrigen Eindruck macht. Die treppenartige Abdachung der äußeren Umfassung des Hauptportals, sowie die gebrochenen Einfassungen der Fenster schaden wohl sicher mehr der Ruhe des Kunstwerkes, als daß sie zur organischen Belebung desselben beitrügen. Architektonisch giebt sich die Vorhalle gleichsam wie ein vorgelegtes Querhaus zu verstehen, in dessen Aeußerem allerdings das Mittelschiff der Kirche deutlich charakterisirt ist. Dadurch ist dann scheinbar eine Kreuzung entstanden, und man sieht so auch über dieser eine Kuppel im Achteck sich erheben. Es liegt auf der Hand, daß solche Kuppel hier, wo der westliche Chor fehlt, lediglich Maske und Dekoration ist. Dieser harte Vorwurf läßt sich nicht zurückweisen, doch immerhin mildern durch die Erwägung, daß Hübsch von dem Gedanken eines Querhauses ausgegangen ist. Ob er hierzu künstlerisch berechtigt war, mag in Frage bleiben, sicher aber scheint es zu sein, daß die Auffassung der Vorhalle als Vorhalle das Richtigere gewesen. Auf das alte Vorbild kann sich der Architekt nicht berufen, weil die Vorhalle, wie sie uns vor 1689 überliefert wird, schon nicht die ursprüngliche ist, und weil die letztere keinenfalls als Querhaus mit Kreuzung und Kuppel gedacht sein konnte. Die Zerstörungen grade an diesem Theile des Baues waren überdies so gründlich, daß örtliche Untersuchungen zu bestimmten Ergebnissen nicht führten (bei Quast S. 34). Ein westliches Querhaus hat nur dann

Sinn, wenn auch ein westlicher Chor da ist; eine Vorhalle aber als Querhaus aufzufassen, scheint unter allen Umständen wahrheitswidrig. Immerhin darf man die außerordentlichen Schwierigkeiten dieser Unternehmung nicht zu gering schätzen, und auch die Berechtigung der Individualität des Architekten, welche namentlich bei Hübsch zuweilen sehr starke Zugeständnisse fordern möchte, nicht außer Acht lassen. *)

Nächst dem Neubau dieses Vorhauses ist das bedeutendste Werk, welches unsere Zeit an dem Dome ausführte, die große Reihe der bereits erwähnten Fresken. Schon im frühen Mittelalter war man zu der Ausmalung des Innern der Kirchen gelangt, und auch sehr viele romanische Bauten in Deutschland weisen darauf hin, daß die malerische Ausschmückung der Kirchen bei uns eine sehr beliebte geworden war. Nicht nur der Wunsch, diese noch durch Bilder aus der heiligen Geschichte in ihrem Eindrucke zu heben, sondern auch der Bau selbst begünstigte diese Anlage. Während nämlich die Gothik die Malerei auf Glasfenster und Altarbilder einschränkt, regen die großen Wandflächen der romanischen Denkmäler, wenn eine architektonische Gliederung derselben nicht vermißt oder wenigstens nicht mit Verständniß ausgeführt wurde, grade dazu an, ihnen auf irgend eine schickliche Weise Leben und künstlerische Gestaltung zu geben; und es lag nahe, diese Flächen dann zur Anbringung von Bildern zu verwenden, die im Sinne jener Zeit Gott und die Heiligen ehren und die Gläubigen um so mächtiger anregen sollten. Ob in Speyer solche Gemälde ausgeführt waren, ist nicht erwiesen, die moderne Ausmalung des Domes kann also jedenfalls nicht als eine That der Pietät bezeichnet werden.

König Ludwig faßte den Entschluß, überhaupt einen Dom ausmalen zu lassen, und zwar schien er hierzu den von Bamberg bestimmt zu haben, wo auch im Sommer 1843 Berathungen mit Künstlern stattfanden, welche bereits für die Ausführung entschieden zu haben schienen. Was auf den König eingewirkt, ist nicht bekannt; allein er ließ die Künstler von Bamberg nach Speyer reisen, wo er mit ihnen bei verschlossenen Thüren den

*) Hübsch's eigene Auslassungen über diesen Bau finden sich bei Förster, Denkmäler. Bd. IV. Vergl. auch: Hübsch, altchristliche Kirchen.

Dom betrachtete, während draußen die Geistlichkeit, die Beamten und eine Menge Volkes harrten. Endlich trat er heraus und sagte: „Ich habe mich entschlossen, den Dom malen zu lassen; im Jahre 1845 wird angefangen!“ So waren die äußern Vorfälle und Veranlassungen zur Entstehung der schnell berühmt gewordenen Fresken.

Ein Schüler von Heinrich Heß, Johann Schraudolph, wurde mit der Ausmalung des Domes betraut. Ueber die Wahl der Gegenstände konnte kein Zweifel sein, da des Königs bekannte gut-katholische Denkart ganz mit den Wünschen und Zwecken der Geistlichkeit zusammenwirkte und sich nur für Stoffe entschied, die der apostolischen Approbation gewiß waren. Die Geschichte der Maria und der andern Schutzheiligen des Domes, nebst den nöthigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, wurde der unter solchen Umständen nahe liegende Inhalt der Bilder. Im Langhause zunächst sind dieselben auf die, zwischen den Fenstern und Bögen einerseits und je zwei Pfeilern beziehungsweise einen durchlaufenden Pfeiler und einer Vorlage andererseits gebildeten, Flächen gebracht, so daß ihre Zahl auf jeder Seite zwölf beträgt. Die Pfeiler, Bögen, Rippen und Gesimse sind mit Ornamenten bemalt und die Kappen der Gewölbe mit Sternen geziert. Eine besondere Umrahmung schließt jedes Bild ab und vermehrt so die kunstgemäße Theilung der Flächen. Im Querschiff sind die beiden Arme gleichmäßig ausgeführt, und zwar boten hier die besonders großen Flächen sich gut zur Entfaltung ausgedehnterer Bilder dar. Jede der erwähnten vier kleinen Kapellen an den Stirnwänden des Querschiffes hat natürlich ihren besonderen Altar, und weiter ist an der östlichen Wand vor dem, jenen kleinen Kapellen zunächstliegenden, Theile je ein Altar angebracht, der hier dem Bernhard von Clairvaux, dort dem Stephanus geweiht, während der große in der Mitte des Querschiffes unter der Kuppel stehende Altar der Maria erbaut ist, so daß denn hier die drei vorzüglichen Schutzpatrone des Domes vereinigt sind. In dem Arme, wo der Altar Bernhard's steht, beziehen sich die Gemälde auf das Leben und die Schicksale dieses bedeutenden Mannes, in dem entgegengesetzten auf das des Stephanus, während Kuppel und Chor den Darstellungen der höchsten Geheimnisse der Kirche gewidmet sind. Auch die Gewölbekappen am Querschiff sind

mit Figurenbildern geſchmückt, und alle von den Gemälden freigelaſſenen Stellen der Wände oder Pfeiler, Bögen und Rippen ſind in dieſen erhöht liegenden Räumen durchweg mit Ornament, das im ganzen Dom von Joſeph Schwarzmann herrührt, geziert. Die Kuppel iſt achteckig und mit den vier großen, dieſelbe tragenden Bögen durch Gewölbezwickel verbunden, ſo daß acht gleich breite Wandflächen entſtehen, von denen vier unmittelbar auf den Bögen, vier auf den Zwickeln aufſetzen. In dieſen letztern befinden ſich Fenſter, während die andern mit den Figuren von vier Propheten bemalt ſind, wogegen die Zwickel ſelbſt die Geſtalten der Evangeliſten zeigen. In der Wölbung der Kuppel ſind in ſymboliſcher Bedeutung auf den Tod des Erlöſers vier altteſtamentliche Opfervorgänge dargeſtellt, und am Schlußſtein des Gewölbes ſehen wir das Lamm mit der Siegesfahne. Der Chor ſelbſt theilt ſich in die Abſis und den vor derſelben liegenden Theil. Dieſer letztere iſt mit Bildern aus dem Leben der Maria und mit Figuren von ſechszehn Heiligen geſchmückt; jene hat durch die drei daſelbſt vorhandenen Fenſter ſchon eine natürliche Theilung, und zeigt in den zwiſchen und neben denſelben liegenden Feldern wiederum Heiligengeſtalten. In dem untern Theile der dieſe Abſis bedeckenden Halbkuppel erſcheinen die Apoſtel, und über ihnen die Maria im Akte ihrer höchſten Erhebung, der Krönung. Dies ſind die weſentlichſten Bezeichnungen der Bilder.

Es kann nun nicht fehlen, daß der Eindruck dieſer ſo reich ausgeſchmückten Kirche ein außerordentlicher iſt. Viele wird er gewiſſermaßen berauſchen, und ich nehme keinen Anſtand für meine Perſon zu geſtehen, daß der erſte Beſuch in Speyer mich hingeriſſen und begeiſtert hat. Ein vor Kurzem erneuter zweiter Beſuch, der von jenem durch mehr als ein Jahrzehnt getrennt war, hat mir zwar den erhebenden und begeiſternden Eindruck durchaus wieder gewährt, allein ich habe ſorgfältiger unterſchieden, aus welchen Elementen er ſich bildet, und bin zu der Ueberzeugung gelangt, daß ich ehedem Wirkungen, die im Bauwerk ſelbſt liegen, auf Rechnung des maleriſchen Schmuckes ſetzte. Oder mit andern Worten: ich ſehe ein, daß ich damals die Schraudolph'ſchen Fresken für klaſſiſcher und vollendeter hielt, als ſie es in der That ſind. Daraus erklärt ſich, daß ein, in gewiſſer Hinſicht

Dom betrachtete, während draußen die Geistlichkeit, die Beamten und eine Menge Volkes harrten. Endlich trat er heraus und sagte: „Ich habe mich entschlossen, den Dom malen zu lassen; im Jahre 1845 wird angefangen!“ So waren die äußern Vorfälle und Veranlassungen zur Entstehung der schnell berühmt gewordenen Fresken.

Ein Schüler von Heinrich Heß, Johann Schraudolph, wurde mit der Ausmalung des Domes betraut. Ueber die Wahl der Gegenstände konnte kein Zweifel sein, da des Königs bekannte gut-katholische Denkart ganz mit den Wünschen und Zwecken der Geistlichkeit zusammenwirkte und sich nur für Stoffe entschied, die der apostolischen Approbation gewiß waren. Die Geschichte der Maria und der andern Schutzheiligen des Domes, nebst den nöthigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, wurde der unter solchen Umständen nahe liegende Inhalt der Bilder. Im Langhause zunächst sind dieselben auf die, zwischen den Fenstern und Bögen einerseits und je zwei Pfeilern beziehungsweise einen durchlaufenden Pfeiler und einer Vorlage andererseits gebildeten, Flächen gebracht, so daß ihre Zahl auf jeder Seite zwölf beträgt. Die Pfeiler, Bögen, Rippen und Gesimse sind mit Ornamenten bemalt und die Kappen der Gewölbe mit Sternen geziert. Eine besondere Umrahmung schließt jedes Bild ab und vermehrt so die kunstgemäße Theilung der Flächen. Im Querschiff sind die beiden Arme gleichmäßig ausgeführt, und zwar boten hier die besonders großen Flächen sich gut zur Entfaltung ausgedehnterer Bilder dar. Jede der erwähnten vier kleinen Kapellen an den Stirnwänden des Querschiffes hat natürlich ihren besonderen Altar, und weiter ist an der östlichen Wand vor dem, jenen kleinen Kapellen zunächstliegenden, Theile je ein Altar angebracht, der hier dem Bernhard von Clairvaux, dort dem Stephanus geweiht, während der große in der Mitte des Querschiffes unter der Kuppel stehende Altar der Maria erbaut ist, so daß denn hier die drei vorzüglichen Schutzpatrone des Domes vereinigt sind. In dem Arme, wo der Altar Bernhard's steht, beziehen sich die Gemälde auf das Leben und die Schicksale dieses bedeutenden Mannes, in dem entgegengesetzten auf das des Stephanus, während Kuppel und Chor den Darstellungen der höchsten Geheimnisse der Kirche gewidmet sind. A[illegible] ölbekappen am Quers[illegible]

mit Figurenbildern geſchmückt, und alle von den Gemälden freigelaſſenen Stellen der Wände oder Pfeiler, Bögen und Rippen ſind in dieſen erhöht liegenden Räumen durchweg mit Ornament, das im ganzen Dom von Joſeph Schwarzmann herrührt, geziert. Die Kuppel iſt achteckig und mit den vier großen, dieſelbe tragenden Bögen durch Gewölbezwickel verbunden, ſo daß acht gleich breite Wandflächen entſtehen, von denen vier unmittelbar auf den Bögen, vier auf den Zwickeln aufſetzen. In dieſen letztern befinden ſich Fenſter, während die andern mit den Figuren von vier Propheten bemalt ſind, wogegen die Zwickel ſelbſt die Geſtalten der Evangeliſten zeigen. In der Wölbung der Kuppel ſind in ſymboliſcher Bedeutung auf den Tod des Erlöſers vier altteſtamentliche Opfervorgänge dargeſtellt, und am Schlußſtein des Gewölbes ſehen wir das Lamm mit der Siegesfahne. Der Chor ſelbſt theilt ſich in die Abſis und den vor derſelben liegenden Theil. Dieſer letztere iſt mit Bildern aus dem Leben der Maria und mit Figuren von ſechszehn Heiligen geſchmückt; jene hat durch die drei daſelbſt vorhandenen Fenſter ſchon eine natürliche Theilung, und zeigt in den zwiſchen und neben denſelben liegenden Feldern wiederum Heiligengeſtalten. In dem untern Theile der dieſe Abſis bedeckenden Halbkuppel erſcheinen die Apoſtel, und über ihnen die Maria im Akte ihrer höchſten Erhebung, der Krönung. Dies ſind die weſentlichſten Bezeichnungen der Bilder.

Es kann nun nicht fehlen, daß der Eindruck dieſer ſo reich ausgeſchmückten Kirche ein außerordentlicher iſt. Viele wird er gewiſſermaßen berauſchen, und ich nehme keinen Anſtand für meine Perſon zu geſtehen, daß der erſte Beſuch in Speyer mich hingeriſſen und begeiſtert hat. Ein vor Kurzem erneuter zweiter Beſuch, der von jenem durch mehr als ein Jahrzehnt getrennt war, hat mir zwar den erhebenden und begeiſternden Eindruck durchaus wieder gewährt, allein ich habe ſorgfältiger unterſchieden, aus welchen Elementen er ſich bildet, und bin zu der Ueberzeugung gelangt, daß ich ehedem Wirkungen, die im Bauwerk ſelbſt liegen, auf Rechnung des maleriſchen Schmuckes ſetzte. Oder mit andern Worten: ich ſehe ein, daß ich damals die Schraudolph'ſchen Fres[illegible] friſcher und vollendeter hielt, als ſie es in der That [illegible]rklärt ſich, daß ein, in gewiſſer Hinſicht

etwas zu großes, Lob ſich in meinen zu jener Zeit entſtandenen Aufſatz eingeſchlichen hat, welcher ſpäter dann in der Deutſchen Vierteljahrsſchrift (1863 I.) erſchienen iſt, und welcher auch der gegenwärtigen erneuten Ueberarbeitung zu Grunde liegt. Ich ging damals beſonders darin zu weit, daß ich den Bildern durchaus eine tiefe Innigkeit des Gefühls zuſprach, und eine weiſe Ueberlegung in der Geſammtanordnung fand. Obwohl dies keineswegs überſchwänglich iſt, muß ich es dennoch in dieſer Beſtimmtheit zurücknehmen. Die übrigen Ausführungen laſſen ſich jedoch im Großen und Ganzen ohne irgend welchen Zwang halten. Ich habe für nöthig erachtet, dieſe in Folge erweiterter Geſichtspunkte und ausgedehnterer Erfahrungen veränderte und, wie ich glaube, berichtigte Meinung vorweg als eine ſolche zu bekennen, und ich werde nun meine ſo verbeſſerten Anſichten ausſprechen.

Man thut einen Blick in die Werkſtatt eines Künſtlers, wenn man neben den vollendeten Werken die Entwürfe und Skizzen ſehen kann. Dieſe belehrende Gunſt wird neuerdings den Beſuchern des Domes zu Speyer gewährt. Im obern Stock der ſogenannten Taufkapelle ſind die Farbenſkizzen in Oel und die größeren Zeichnungen in Bleiſtift von Schraudolph und ſeinen Gehülfen ausgeſtellt. Da zeigt ſich denn ſofort, daß dieſe Arbeiten ſehr ungleich ſind, und daß ihnen meiſt die rechte Kraft fehlt. Dieſe bedenkliche Wahrnehmung halten wir einſtweilen feſt. Nach den Zeichnungen wurden dann große Kartons in Umriß angefertigt, und nach dieſen mit Hülfe der Oelſkizzen gemalt. An Gründlichkeit und Vorſicht in der techniſchen Ausführung hat es alſo nicht entfernt gefehlt; eine andere Frage iſt die, ob es ſich räth für das Fresko eine Farbenſkizze in Oel anzufertigen? Doch wollen wir auf dies Thema hier nicht eingehen.

Ueberſieht man den Freskenſchmuck als ein Ganzes, ſo iſt die Wahrnehmung die, daß Ein einheitlicher, großer Grundgedanke nicht durch das Werk geht. Im Langhauſe 24 Bilder aus der bibliſchen Geſchichte von Eva bis zum Pfingſtwunder; in Kreuzung, Kuppel und Chor Geſtalten und Symbole zum Zeugniß für die Göttlichkeit der Kirche; in den Kreuzarmen Bilder aus der Geſchichte der beiden kleineren Dom-Heiligen: dieſe Dinge laſſen ſich für einen Unbefangenen zu einer höheren Idee

nicht verbinden. Für streng-kirchliche Anschauung mag sich eine solche enge Verbindung herstellen lassen, allein wir bestreiten dem Gedanken einer solchen Verbindung entschieden das Anrecht, eine große, hohe und allgemeine Idee zu sein. Der schöpferische Geist mangelt dem Gedanken der Anlage des Freskenschmuckes gänzlich, und dies grade erzeugt dem eingehenderen Betrachter das Gefühl erheblicher Disharmonie in einem Bauwerke, welches einem so hohen, genialen Geiste entsprungen ist.

Im Einzelnen ließe sich Vieles besonders loben, anderes tadeln, doch treten die Einzelheiten zurück. Kein einziges Bild aber für sich ist im Stande eine wahrhaft begeisternde Wirkung auszuüben. Die historischen Stücke, obwohl mit allen Mitteln der Perspective und dramatischen Gruppirung gemacht, sind doch eben mehr gemacht als geschaffen. Einen gradezu abstoßenden Eindruck aber verursachen manche allzu übertriebene dogmatische Spitzfindigkeiten. Das allzu Fromme schadet im Leben wie in der Kunst. Auf dem Bilde der Darstellung im Tempel z. B. kehrt sich das, vom Priester auf den Händen gehaltene, Kind mit entschiedener Arm- und Kopfbewegung gegen seine Mutter, und es legt hierdurch den Verdacht einer Tendenz und Absicht nur zu nahe. Noch ungleich gesuchter und gewiß sehr sonderbar erscheint es, daß im Chore die acht Seligkeiten der Bergpredigt durch ebenso viele Heilige dargestellt sein sollen. Aehnliche Dinge ließen sich noch mehrere anführen. Nächst diesen sachlichen Schattenseiten schadet nun leider das Akademisch-kalte, welches durch alle Bilder geht, so sehr, daß eben eine wirkliche Erwärmung unmöglich wird; namentlich in den Köpfen muß man sich oft eine erstaunliche Nüchternheit, Oede und Kopflosigkeit gefallen lassen. Was die Farbe angeht, so sind die Bilder, weil von verschiedenen Händen, zwar hierin auch verschieden, allein im Allgemeinen stört dies nicht. Weit lästiger für die ruhige Farbenharmonie im Gesammteindrucke machen sich die im Langhause endlos wiederkehrenden rothen und blauen Mäntel Jesu und des Johannes, und die rothen und blauen Gewänder der Maria geltend.

Trotz aller dieser Ausstellungen lassen die Bilder die gute Schule sofort erkennen, in einigen wenigen Einzelheiten sogar die Verbindung

mit Cornelius wahrnehmen: und wenn sie Alles in Allem sich selbst erheblich unter Heinrich Heß und dessen Werke stellen, so bleiben sie trotzdem sehr achtbar. Schraudolph hat nach seinem Talent und seiner Kraft das ihm Mögliche mit aller Anstrengung treu und redlich gegeben, und wenn man diesen Maßstab anlegt, so würde man allerdings fast nur Lobenswerthes in unsren Fresken finden können. Doch dieser Maßstab, welcher der einzig richtige gegenüber der Person des Künstlers wäre, ist nicht anwendbar, wenn es sich um eine Betrachtung der Gemälde vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus handelt. Schraudolph kommt ausgezeichnete Anerkennung und wohlverdiente Ehre unbedingt zu, auch wenn wir seinen Fresken als akademischen Nachklängen einer klassischen Schule nur einen mehrfach bedingten Werth, im kunstgeschichtlichen Sinne, beilegen können. Ein entschiedenes kunstgeschichtliches Verdienst hat sich aber Schraudolph zu Speyer durch die Anwendung des Goldgrundes erworben, worin er eine vorzügliche Sachkenntniß und Sicherheit entwickelte. Wahrhaft plastisch lösen sich die einzelnen Gestalten von demselben los und treten in voller Lebendigkeit heraus. Namentlich sind in Bezug hierauf die Apostel in der Absis, die Propheten und Evangelisten in der Kuppel, sowie auch die kleinen Bilder der Letzteren an der Kanzel als besonders gelungen hervorzuheben. Durch diese sachkundige und glückliche Benutzung des Goldgrundes hat der Künstler eigentlich zum ersten Male wieder seit Jahrhunderten das rechte Verständniß für diese alte, so lange unterschätzte Technik bewährt, und damit das Vorurtheil, als ob das Gold barbarisch wäre, widerlegt. Der Goldgrund erfreut das Auge durch seinen Glanz, er ist noch licht selbst an dunkeleren Orten in großen Kirchengebäuden, und er läßt vor Allem die gemalte Gestalt frei und plastisch sich vom Grunde lösen.

Ein wichtiger Punkt ist jedoch noch zu erörtern. Es ist die Frage, wie sich der Styl der Gemälde zu dem des Domes verhält, und wie die Kunst zweier, acht Jahrhunderte von einander entfernt liegender, vielfach sehr verschiedener Zeiten vermittelt wurde? Will man hierauf kurz und bündig antworten, so muß man ohne Weiteres erklären, daß die Fresken weniger den alten Dom in seiner Weise verherrlichen, als daß dieser jenen hat zum Mittel ihrer Entfaltung dienen müssen. Die Fresken herrschen

nicht nur vor bei Bestimmung des unmittelbaren Gesammteindruckes, sondern, auf die einzelnen Bilder übergehend, kann ein großer Conflikt des Styles derselben mit dem Geiste der Kunst des elften und zwölften Jahrhunderts gar nicht geläugnet werden. Die Fresken sind durchaus modern, in gewissem Sinne zu modern. Geordnete Gruppirung, Farbenwirkung, ja zuweilen eine bis zur dramatischen Lebendigkeit gesteigerte Auffassung und Bewegung der Handlung machen den Unterschied gegen die kindliche Einfalt der Alten sehr bemerkbar. Wie anders stellt sich dies Verhältniß z. B. im Dome von Braunschweig. Im Jahre 1845 sind dort durch Entfernung des seit Jahrhunderten vorhandenen Anstriches die alten Malereien aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts bloßgelegt worden. Wie ordnen sie sich sowohl in Farbe und Zeichnung, als auch in Anlage und Theilung sinnvoll dem Ganzen unter! Nirgend fordern sie zu vorzeitiger Betrachtung auf, vollenden nur das Kunstwerk des Domes in sich, ohne über seinen Geist hinauszugehen, und erfreuen uns durch die wohlthuende Harmonie, zu welcher sie den Gesammteindruck steigern. Von einer solchen Uebereinstimmung ist in Speyer keine Rede. Zwar halten im Langhause die blauen, mit goldenen Sternen besetzten Gewölbekappen der Buntheit in den Bildern noch ein Gegengewicht, allein schon hier ist im Ornament zu viel gethan. Nebenbei bemerkt laufen hier die gemalten Archivolten an den Bögen des Mittelschiffes, welche sich in die Seitenschiffe öffnen, sich gegen die durchgehenden Pfeiler todt, und erzeugen so eine architektonisch sinnlose Anordnung. In den Bögen und Kappen von Chor und Querschiff ist das Ornament aber jedenfalls zu gehäuft und reich. Eine besondere Ueberladung zeigt sich in den vier Kapellen des Querschiffes, deren Wand- und Deckenfläche ganz und gar, und zwar in einer schweren und drückenden Weise übermalt ist, so daß wohl ein bunter Bilderraum aber nicht ein mit Bildern künstlerisch geschmückter Raum entstanden ist. Das Prinzip, welches an dieser Stelle in so auffallender Uebertreibung sich breit macht, hat aber leider mehr oder weniger bei der gesammten malerischen Ausschmückung sich von Einfluß gezeigt: der Mangel von Unter- und Einordnung der Malerei in Bezug auf die Architektur. Es kann deshalb nicht überraschen, daß der ganze hintere Theil des Domes bei wiederholter und ruhiger

Betrachtung immer unruhiger in seinem Reichthum wird, und daß wir uns geneigt zeigen, Denen Glauben zu schenken, welche uns versichern, der Eindruck des Domes vor der Ausmalung sei ernster, würdiger, einheitlicher und gehaltener gewesen. Daß es in unsern Tagen möglich ist, auch in solchen Unternehmungen zu günstigeren Gesammtergebnissen zu gelangen, werden wir sogleich, wo wir von ähnlichen Arbeiten in Worms und Mainz zu sprechen haben, finden.

Den alten Dom von Speyer haben wir unwiederbringlich verloren. Die französischen Schändungen dieses ehrwürdigen Bauwerkes hatten ihn, wie fast alle Kirchen der Pfalz, im Innern so beschädigt, daß selbst die Flächen der stehengebliebenen Wände nothwendig geputzt und gefärbt werden mußten. Wo sich deshalb unsere Blicke hinwenden, ist alles neu; alle Wandflächen und Constructionstheile sind bemalt, Fußboden, Fenster, Thüren, Denkmäler, Altäre, Kanzel, Gestühl und Geräthe: Alles neu; nur im Aeußeren sind noch alte Steine sichtbar und vor allem erinnert uns die herrliche Krypta mit ihren schönen wohl erhaltenen Säulen und Gewölben, daß wir in dem Dome Kaiser Konrad's II. sind. Nur hier in dieser großen einheitlichen und schönen Unterkirche hat man eine unmittelbare Anschauung des alten Baues, aber selbst hier hat man sich nicht gescheut, Alles hübsch sauber und glatt zu putzen, ja alte Altartische von einfachster und ursprünglichster Würfelform neu anzustreichen. Diese Neuerungssucht, die eine stete Begleiterin baulicher Restaurationsarbeiten ist, hat so auch in Speyer mancherlei Uebles angerichtet. Wenn man ein altes Denkmal wiederherstellt, muß es im Aeußersten so geschehen, daß der Charakter des Werkes trotz Allem gewahrt bleibt, und daß ein kundiges Auge die Restauration sieht, das Alte heraus kennt, und so immer das echte originale Werk betrachten kann. Gegen diesen Grundsatz ist in Speyer schwer gesündigt worden. Dem Innern des Domes ist vom alten Bau nichts erhalten, als die Gliederung und Wirkung der räumlichen Verhältnisse. Ein eingehenderes baugeschichtlich-archäologisches Studium ist so gut wie abgeschnitten.

Immerhin ist aber der Dom auch in seiner jetzigen Gestalt ein so großartiges, unsern Geist so mächtig anregendes Werk, daß wir mit hoher Bewunderung von ihm reden müssen. Die weiten und kühnen

Verhältniſſe, der Adel in der ganzen Haltung, die reiche, nach der Tiefe des Chores und der Höhe der Kuppel in einziger Eurhythmie ſich ſteigernde Anſicht, die glänzende Ausſchmückung durch Bild und Farbe ſind Alles in Allem ſo würdevoll und gewaltig, daß wir uns im Beſchauen verlieren, ganz vom Eindruck erfüllen laſſen. Eine reinere Luft weht in dem durch die Kunſt geweihten Raume und mit ungemeiner Kraft und Gewalt wird der Geiſt vom Gewöhnlichen hinweg gezogen. Und ſtimmt nun gar die Orgel ihre inhaltreichen vollen Töne an, und erſchallt vom Chor herab hell und vielſtimmig das Gloria in excelsis, ſo muß wohl die Seele, von Freude und Dank bewegt, unwillkürlich in dieſen Jubelgeſang mit einſtimmen: ein tröſtliches Zeugniß, daß die Kunſt in einem ſolchen, zwar einer beſonderen Art von Gottesverehrung gewidmeten, Hauſe doch alle vernünftigen Menſchen über die Schranken trennender Glaubensanſichten hinweg liebevoll emporhebt zum dankbaren Aufblick gegen den Vater der Schöpfung, des Menſchen, der Kunſt!

Schenken wir noch einige Aufmerkſamkeit der Kaiſergruft, ſo finden wir ihre Stelle unter dem Königschore durch die beiden erwähnten Denkmäler des Rudolf von Habsburg und des Adolf von Naſſau bezeichnet. Der Eingang zu der Gruft ſelbſt iſt von der Krypta aus, und die Gräber ſind in die Erde geſenkt und mit Steinplatten geſchloſſen. Die alten Denkmäler ſtanden oben in der Kirche und füllten den kleinen Raum dieſes Chores vollkommen, ſie ſind aber 1689 von den Franzoſen zertrümmert worden. Die Gründer des Domes, Konrad II. und Giſela, ſeine Gemahlin, der III., IV. und V. Heinrich nebſt Bertha, der Gemahlin Heinrich's IV., Philipp von Schwaben, die beiden erſten Habsburger, Rudolf I. und Albrecht I., Adolf von Naſſau, und endlich die Beatrix, Kaiſer Friedrich's I. zweite Gemahlin nebſt ihrer Tochter Agnes ruhen hier, und in der Krypta noch eine Tochter Heinrich's IV., Adelheid. Im Jahre 1039 erfolgte die erſte Beiſetzung, 1309 die letzte, und zwar am 29. Auguſt die Albrecht's von Oeſterreich und am 31. deſſelben Monats die ſeines ſchon 1298 gefallenen Gegners Adolf's von Naſſau. Die Standbilder dieſer acht Kaiſer, neun Fuß hoch in Kalkſtein von Fernkorn und Dietrich zu Wien mit Geſchick gearbeitet, ſind in der Vorhalle auf

reicheren Bildung und Form noch weiter gestört wird, so ist dennoch die Forderung unserer Zeit, daß man auch ihren unveräußerlichen Ansprüchen gerecht werde, ein höherer Gesichtspunkt, als die einfache Nachahmung alter Formen, deren künstlerische Mängel wir einsehen und fühlen. Einzelheiten hätten unzweifelhaft stylgemäßer durchgeführt werden können. Wir besitzen am Bamberger Dome und besonders in der goldenen Pforte zu Freiberg ausgezeichnete und reiche Vorbilder für Thürbildungen; in der Vorderseite des Domes zu Pisa hätten wir vielleicht überhaupt ein auch für Speyer geeignetes Motiv gefunden. Allein hier beim Hauptportal erscheint nicht nur die Laibung sehr schwach und dadurch auch die Perspektive ärmer, sondern man erblickt über der innern Eingangsthüre, welche dem Hauptportal entsprechend aus der Vorhalle in die Kirche führt, außer der halbkreisförmigen Lünette sogar noch eine zweite, von dieser durch zwei Bögen getrennte, zwickelförmige, was einen ganz stylwidrigen Eindruck macht. Die treppenartige Abdachung der äußeren Umfassung des Hauptportals, sowie die gebrochenen Einfassungen der Fenster schaden wohl sicher mehr der Ruhe des Kunstwerkes, als daß sie zur organischen Belebung desselben beitrügen. Architektonisch giebt sich die Vorhalle gleichsam wie ein vorgelegtes Querhaus zu verstehen, in dessen Aeußerem allerdings das Mittelschiff der Kirche deutlich charakterisirt ist. Dadurch ist dann scheinbar eine Kreuzung entstanden, und man sieht so auch über dieser eine Kuppel im Achteck sich erheben. Es liegt auf der Hand, daß solche Kuppel hier, wo der westliche Chor fehlt, lediglich Maske und Dekoration ist. Dieser harte Vorwurf läßt sich nicht zurückweisen, doch immerhin mildern durch die Erwägung, daß Hübsch von dem Gedanken eines Querhauses ausgegangen ist. Ob er hierzu künstlerisch berechtigt war, mag in Frage bleiben, sicher aber scheint es zu sein, daß die Auffassung der Vorhalle als Vorhalle das Richtigere gewesen. Auf das alte Vorbild kann sich der Architekt nicht berufen, weil die Vorhalle, wie sie uns vor 1689 überliefert wird, schon nicht die ursprüngliche ist, und weil die letztere keinenfalls als Querhaus mit Kreuzung und Kuppel gedacht sein konnte. Die Zerstörungen grade an diesem Theile des Baues waren überdies so gründlich, daß örtliche Untersuchungen zu bestimmten Ergebnissen nicht führten (bei Quast S. 34). Ein westliches Querhaus hat nur dann

Sinn, wenn auch ein westlicher Chor da ist; eine Vorhalle aber als Querhaus aufzufassen, scheint unter allen Umständen wahrheitswidrig. Immerhin darf man die außerordentlichen Schwierigkeiten dieser Unternehmung nicht zu gering schätzen, und auch die Berechtigung der Individualität des Architekten, welche namentlich bei Hübsch zuweilen sehr starke Zugeständnisse fordern möchte, nicht außer Acht lassen. *)

Nächst dem Neubau dieses Vorhauses ist das bedeutendste Werk, welches unsere Zeit an dem Dome ausführte, die große Reihe der bereits erwähnten Fresken. Schon im frühen Mittelalter war man zu der Ausmalung des Innern der Kirchen gelangt, und auch sehr viele romanische Bauten in Deutschland weisen darauf hin, daß die malerische Ausschmückung der Kirchen bei uns eine sehr beliebte geworden war. Nicht nur der Wunsch, diese noch durch Bilder aus der heiligen Geschichte in ihrem Eindrucke zu heben, sondern auch der Bau selbst begünstigte diese Anlage. Während nämlich die Gothik die Malerei auf Glasfenster und Altarbilder einschränkt, regen die großen Wandflächen der romanischen Denkmäler, wenn eine architektonische Gliederung derselben nicht vermißt oder wenigstens nicht mit Verständniß ausgeführt wurde, grade dazu an, ihnen auf irgend eine schickliche Weise Leben und künstlerische Gestaltung zu geben; und es lag nahe, diese Flächen dann zur Anbringung von Bildern zu verwenden, die im Sinne jener Zeit Gott und die Heiligen ehren und die Gläubigen um so mächtiger anregen sollten. Ob in Speyer solche Gemälde ausgeführt waren, ist nicht erwiesen, die moderne Ausmalung des Domes kann also jedenfalls nicht als eine That der Pietät bezeichnet werden.

König Ludwig faßte den Entschluß, überhaupt einen Dom ausmalen zu lassen, und zwar schien er hierzu den von Bamberg bestimmt zu haben, wo auch im Sommer 1843 Berathungen mit Künstlern stattfanden, welche bereits für die Ausführung entschieden zu haben schienen. Was auf den König eingewirkt, ist nicht bekannt; allein er ließ die Künstler von Bamberg nach Speyer reisen, wo er mit ihnen bei verschlossenen Thüren den

*) Hübsch's eigene Auslassungen über diesen Bau finden sich bei Förster, Denkmäler. Bd. IV. Vergl. auch: Hübsch, altchristliche Kirchen.

Dom betrachtete, während draußen die Geistlichkeit, die Beamten und eine Menge Volkes harrten. Endlich trat er heraus und sagte: „Ich habe mich entschlossen, den Dom malen zu lassen; im Jahre 1845 wird angefangen!“ So waren die äußern Vorfälle und Veranlassungen zur Entstehung der schnell berühmt gewordenen Fresken.

Ein Schüler von Heinrich Heß, Johann Schraudolph, wurde mit der Ausmalung des Domes betraut. Ueber die Wahl der Gegenstände konnte kein Zweifel sein, da des Königs bekannte gut-katholische Denkart ganz mit den Wünschen und Zwecken der Geistlichkeit zusammenwirkte und sich nur für Stoffe entschied, die der apostolischen Approbation gewiß waren. Die Geschichte der Maria und der andern Schutzheiligen des Domes, nebst den nöthigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, wurde der unter solchen Umständen nahe liegende Inhalt der Bilder. Im Langhause zunächst sind dieselben auf die, zwischen den Fenstern und Bögen einerseits und je zwei Pfeilern beziehungsweise einen durchlaufenden Pfeiler und einer Vorlage andererseits gebildeten, Flächen gebracht, so daß ihre Zahl auf jeder Seite zwölf beträgt. Die Pfeiler, Bögen, Rippen und Gesimse sind mit Ornamenten bemalt und die Kappen der Gewölbe mit Sternen geziert. Eine besondere Umrahmung schließt jedes Bild ab und vermehrt so die kunstgemäße Theilung der Flächen. Im Querschiff sind die beiden Arme gleichmäßig ausgeführt, und zwar boten hier die besonders großen Flächen sich gut zur Entfaltung ausgedehnterer Bilder dar. Jede der erwähnten vier kleinen Kapellen an den Stirnwänden des Querschiffes hat natürlich ihren besonderen Altar, und weiter ist an der östlichen Wand vor dem, jenen kleinen Kapellen zunächstliegenden, Theile je ein Altar angebracht, der hier dem Bernhard von Clairvaux, dort dem Stephanus geweiht, während der große in der Mitte des Querschiffes unter der Kuppel stehende Altar der Maria erbaut ist, so daß denn hier die drei vorzüglichen Schutzpatrone des Domes vereinigt sind. In dem Arme, wo der Altar Bernhard's steht, beziehen sich die Gemälde auf das Leben und die Schicksale dieses bedeutenden Mannes, in dem entgegengesetzten auf das des Stephanus, während Kuppel und Chor den Darstellungen der höchsten Geheimnisse der Kirche gewidmet sind. Auch die Gewölbekappen am Querschiff sind

mit Figurenbildern geſchmückt, und alle von den Gemälden freigelaſſenen Stellen der Wände oder Pfeiler, Bögen und Rippen ſind in dieſen erhöht liegenden Räumen durchweg mit Ornament, das im ganzen Dom von Joſeph Schwarzmann herrührt, geziert. Die Kuppel iſt achteckig und mit den vier großen, dieſelbe tragenden Bögen durch Gewölbezwickel verbunden, ſo daß acht gleich breite Wandflächen entſtehen, von denen vier unmittelbar auf den Bögen, vier auf den Zwickeln aufſetzen. In dieſen letztern befinden ſich Fenſter, während die andern mit den Figuren von vier Propheten bemalt ſind, wogegen die Zwickel ſelbſt die Geſtalten der Evangeliſten zeigen. In der Wölbung der Kuppel ſind in ſymboliſcher Bedeutung auf den Tod des Erlöſers vier altteſtamentliche Opfervorgänge dargeſtellt, und am Schlußſtein des Gewölbes ſehen wir das Lamm mit der Siegesfahne. Der Chor ſelbſt theilt ſich in die Abſis und den vor derſelben liegenden Theil. Dieſer letztere iſt mit Bildern aus dem Leben der Maria und mit Figuren von ſechszehn Heiligen geſchmückt; jene hat durch die drei daſelbſt vorhandenen Fenſter ſchon eine natürliche Theilung, und zeigt in den zwiſchen und neben denſelben liegenden Feldern wiederum Heiligengeſtalten. In dem untern Theile der dieſe Abſis bedeckenden Halbkuppel erſcheinen die Apoſtel, und über ihnen die Maria im Akte ihrer höchſten Erhebung, der Krönung. Dies ſind die weſentlichſten Bezeichnungen der Bilder.

Es kann nun nicht fehlen, daß der Eindruck dieſer ſo reich ausgeſchmückten Kirche ein außerordentlicher iſt. Viele wird er gewiſſermaßen berauſchen, und ich nehme keinen Anſtand für meine Perſon zu geſtehen, daß der erſte Beſuch in Speyer mich hingeriſſen und begeiſtert hat. Ein vor Kurzem erneuter zweiter Beſuch, der von jenem durch mehr als ein Jahrzehnt getrennt war, hat mir zwar den erhebenden und begeiſternden Eindruck durchaus wieder gewährt, allein ich habe ſorgfältiger unterſchieden, aus welchen Elementen er ſich bildet, und bin zu der Ueberzeugung gelangt, daß ich ehedem Wirkungen, die im Bauwerk ſelbſt liegen, auf Rechnung des maleriſchen Schmuckes ſetzte. Oder mit andern Worten: ich ſehe ein, daß ich damals die Schraudolph'ſchen Fresken für klaſſiſcher und vollendeter hielt, als ſie es in der That ſind. Daraus erklärt ſich, daß ein, in gewiſſer Hinſicht

Dom betrachtete, während draußen die Geistlichkeit, die Beamten und eine Menge Volkes harrten. Endlich trat er heraus und sagte: „Ich habe mich entschlossen, den Dom malen zu lassen; im Jahre 1845 wird angefangen!“ So waren die äußern Vorfälle und Veranlassungen zur Entstehung der schnell berühmt gewordenen Fresken.

Ein Schüler von Heinrich Heß, Johann Schraudolph, wurde mit der Ausmalung des Domes betraut. Ueber die Wahl der Gegenstände konnte kein Zweifel sein, da des Königs bekannte gut-katholische Denkart ganz mit den Wünschen und Zwecken der Geistlichkeit zusammenwirkte und sich nur für Stoffe entschied, die der apostolischen Approbation gewiß waren. Die Geschichte der Maria und der andern Schutzheiligen des Domes, nebst den nöthigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, wurde der unter solchen Umständen nahe liegende Inhalt der Bilder. Im Langhause zunächst sind dieselben auf die, zwischen den Fenstern und Bögen einerseits und je zwei Pfeilern beziehungsweise einen durchlaufenden Pfeiler und einer Vorlage andererseits gebildeten, Flächen gebracht, so daß ihre Zahl auf jeder Seite zwölf beträgt. Die Pfeiler, Bögen, Rippen und Gesimse sind mit Ornamenten bemalt und die Kappen der Gewölbe mit Sternen geziert. Eine besondere Umrahmung schließt jedes Bild ab und vermehrt so die kunstgemäße Theilung der Flächen. Im Querschiff sind die beiden Arme gleichmäßig ausgeführt, und zwar boten hier die besonders großen Flächen sich gut zur Entfaltung ausgedehnterer Bilder dar. Jede der erwähnten vier kleinen Kapellen an den Stirnwänden des Querschiffes hat natürlich ihren besonderen Altar, und weiter ist an der östlichen Wand vor dem, jenen kleinen Kapellen zunächstliegenden, Theile je ein Altar angebracht, der hier dem Bernhard von Clairvaux, dort dem Stephanus geweiht, während der große in der Mitte des Querschiffes unter der Kuppel stehende Altar der Maria erbaut ist, so daß denn hier die drei vorzüglichen Schutzpatrone des Domes vereinigt sind. In dem Arme, wo der Altar Bernhard's steht, beziehen sich die Gemälde auf das Leben und die Schicksale dieses bedeutenden Mannes, in dem entgegengesetzten auf das des Stephanus, während Kuppel und Chor den Darstellungen der höchsten Geheimnisse der Kirche gewidmet sind. Auch die Gewölbekappen am Querschiff sind

mit Figurenbildern geſchmückt, und alle von den Gemälden freigelaſſenen Stellen der Wände oder Pfeiler, Bögen und Rippen ſind in dieſen erhöht liegenden Räumen durchweg mit Ornament, das im ganzen Dom von Joſeph Schwarzmann herrührt, geziert. Die Kuppel iſt achteckig und mit den vier großen, dieſelbe tragenden Bögen durch Gewölbezwickel verbunden, ſo daß acht gleich breite Wandflächen entſtehen, von denen vier unmittelbar auf den Bögen, vier auf den Zwickeln aufſetzen. In dieſen letztern befinden ſich Fenſter, während die andern mit den Figuren von vier Propheten bemalt ſind, wogegen die Zwickel ſelbſt die Geſtalten der Evangeliſten zeigen. In der Wölbung der Kuppel ſind in ſymboliſcher Bedeutung auf den Tod des Erlöſers vier altteſtamentliche Opfervorgänge dargeſtellt, und am Schlußſtein des Gewölbes ſehen wir das Lamm mit der Siegesfahne. Der Chor ſelbſt theilt ſich in die Abſis und den vor derſelben liegenden Theil. Dieſer letztere iſt mit Bildern aus dem Leben der Maria und mit Figuren von ſechszehn Heiligen geſchmückt; jene hat durch die drei daſelbſt vorhandenen Fenſter ſchon eine natürliche Theilung, und zeigt in den zwiſchen und neben denſelben liegenden Feldern wiederum Heiligengeſtalten. In dem untern Theile der dieſe Abſis bedeckenden Halbkuppel erſcheinen die Apoſtel, und über ihnen die Maria im Akte ihrer höchſten Erhebung, der Krönung. Dies ſind die weſentlichſten Bezeichnungen der Bilder.

Es kann nun nicht fehlen, daß der Eindruck dieſer ſo reich ausgeſchmückten Kirche ein außerordentlicher iſt. Viele wird er gewiſſermaßen berauſchen, und ich nehme keinen Anſtand für meine Perſon zu geſtehen, daß der erſte Beſuch in Speyer mich hingeriſſen und begeiſtert hat. Ein vor Kurzem erneuter zweiter Beſuch, der von jenem durch mehr als ein Jahrzehnt getrennt war, hat mir zwar den erhebenden und begeiſternden Eindruck durchaus wieder gewährt, allein ich habe ſorgfältiger unterſchieden, aus welchen Elementen er ſich bildet, und bin zu der Ueberzeugung gelangt, daß ich ehedem Wirkungen, die im Bauwerk ſelbſt liegen, auf Rechnung des maleriſchen Schmuckes ſetzte. Oder mit andern Worten: ich ſehe ein, daß ich damals die Schraudolph'ſchen Fresken für klaſſiſcher und vollendeter hielt, als ſie es in der That ſind. Daraus erklärt ſich, daß ein, in gewiſſer Hinſicht

Gefühl unſerer Vorfahren entſprang, die aber, jetzt gewollt, jede innere Wahrheit und jeden Halt in ſich verlieren muß. Das Naive und Kindliche läßt ſich nicht wollen, und wo es beabſichtigt wird, widert das, was an ſeine Stelle kommt, geradezu an. Auch in den Rheinecker Fresken iſt dieſes Zurückgehen auf abgeſtorbene Elemente ohne das einfache Gefühl und ohne die unbewußte, ſchlichte Gläubigkeit nur allzu bemerkbar, und die Abſicht, ſtreng rechtgläubig ſein zu wollen, guckt überall durch und verdirbt Alles. Sieht man nun gar noch auf die Ausführung, auf das Akademiſche der Zeichnung, das zuweilen an das Conventionelle ſtreift, auf den Ausdruck, dem häufig jede wahre Tiefe abgeht, auf die matte, erdige Färbung, — ſo erſcheint das Ganze wie eine große Verirrung. So etwas würde Overbeck nie gemalt haben, wenn er auch oft in ſeiner Kirchlichkeit die Grenze des Schönen berührt, und dieſe nicht ſelten überſchreitet; in ihm iſt das Gefühl und der innere Trieb doch lebendiger, wie er denn überhaupt in der Kunſtgeſchichte eine ſo eigenthümliche und wie aus früheren Jahrhunderten verſpätete Erſcheinung iſt, daß man ihn nur etwa mit Fieſole vergleichen kann. Aber auch bei Overbeck ſind Abſichtlichkeiten genug, und wer nun gar wagt, einem ſolchen Manne der ſeltenſten Ausnahme zu folgen, der kann darauf rechnen, daß er vielleicht eine Zeitlang angeſtaunt, dann aber ſicher und für immer ungenießbar befunden wird. Der Rückſchlag der öffentlichen Meinung zum Nachtheil Steinle's iſt jetzt bereits ſo ziemlich vollzogen, und ganz beſonders durch ſeine Wandmalereien im Muſeum zu Köln beſchleunigt worden, die jedem Unbefangenen mit Gewalt die Ueberzeugung aufdrängen, daß dieſer Künſtler ſeine Zeit nicht verſtehe, daß er nicht im Boden ſeines Volkes wurzele. *) Mag er im Boden einer katholiſchen Kirchenpartei noch ſo feſt wurzeln, ſo ſind Ultramontanismus und deutſches Volk doch heutzutage zwei ſehr verſchiedene Dinge, und er wird auf die Freundſchaft des letzteren verzichten müſſen. In dieſem Sinne ſcheint es, daß von beiden katholiſchen oder eigentlich hyperkatholiſchen Malerſchulen kein dauerndes Heil für die deutſche Kunſt zu hoffen iſt; denn wenn auch große Talente wie Overbeck und zum Theil Deger ſie noch halten, wenn auch ein Mann von der

*) Vergl. hier weiter unten den Aufſatz: das Muſeum zu Köln.

Bedeutung Wilhelm Schadow's für sie entscheidend wirkte, und wenn auch Fürsten und Privaten verschiedenen Glaubens sie thatkräftig durch Aufträge unterstützten, so fehlt der nationale Boden und die Anlehnung an die Kraft des Volkes, ohne welche auf die Dauer nie eine Kunst zu denken ist. Wohin beide Richtungen führen, ist bereits klar angezeigt: den Nachahmern Deger's droht der süßliche Manierismus, denen der Overbeck'schen Schule der des todten, symbolisch aufgeputzten Dogmas.

Mit solchen wenig tröstlichen Gedanken verließ ich die Schloßkapelle von Rheineck und trat hinaus in den Burggarten, wo inmitten blühender Gewächse ein Abguß des berühmten betenden Knaben im Museum zu Berlin steht. Dieses schöne Menschenkind streckte so inbrünstig seine Arme gen Himmel aus, und dabei war ihm solcher maßvolle Anstand und solche ruhige Schönheit eigen, daß ich in ihm erst die wahre Kunst wieder zu finden glaubte. Lange stand ich vor dem herrlichen Bilde, und fast schwermüthig dachte ich an jene Zeit, die ihn entstehen sah, und deren Menschen, wenn man den ultramontanen Bildern der Kapelle glauben dürfte, auf ewig verloren sein sollen. Die Männer des Alterthums, an denen unsere Seele hängt, verloren! Es ist das ein seltsamer Dünkel angeblich bevorrechteter Seelen! Aber lieber doch eine Ewigkeit mit Sokrates, Phidias und Sophokles verlieren, als einen Himmel mit den Autoren des Frankfurter Broschüren-Vereins und dem Maler der Rheinecker Kapelle theilen.

So verscheuchte die unveräußerliche Schönheit eines alten Bildwerkes alle Gedanken an jenen traurigen Mysticismus, und ein Blick über den alten Rhein genügte, das Auge wieder ganz heiter und klar zu stimmen. Denn es wäre eine schier unbegreifliche Versündigung wider Gottes herrliche Natur, wollte man dort oben auf dem sonnigen Rheineck sich mystischer Grübelei oder frömmelnder Kopfhängerei hingeben. Der Ruf zur Freude schallt mit jedem neuen Tage laut und vernehmlich in das Ohr der da wohnenden Menschen, daß sie ihn hören müßten, wären sie auch mit den Mauern Jericho's umgeben. Sie genießen stündlich in reinster Luft die Schönheit

der Erde, und wollen auch Andern, denen das Geſchick ähnliche Gunſt verſagte, ein

„Mitgenießendes fröhliches Anſchaun
Eine Weile gönnen und laſſen.“

Es iſt Alles heiter und wonnig dort oben, und nur die böſen Fresken verderben Einem Stimmung und Urtheil. Doch nun vorüber mit dieſem unfreundlichen Eindruck, und hinausgeſchaut in die Lande und über den goldenen Rhein! In tiefer Stille zieht er dahin zwiſchen den vom Abendroth angeglühten blühenden Ufern, manch Schifflein auf ſeinen Wellen mit hinabführend, auf Becherklang und helle Lieder lauſchend, die das Volk ſeinem alten Liebling entgegen klingt.

Der neue Dom und die Königsgruft

mit den Cornelius'schen Wandgemälden zu Berlin. *)

Es ist eine unerfreuliche Aufgabe, an die Besprechung einer großen Unternehmung zu gehen, die in der öffentlichen Meinung keine Stütze findet, ja die nun schon seit so vielen Jahren gleichsam die wunde Stelle in der äußern Erscheinung Berlins bildet. Aber dennoch sind es zwei Umstände, die hierzu lebhaft auffordern: einmal, daß der alte baufällige Dom mit den trümmerhaften Anfängen des Neubaues unmöglich dauernd so liegen bleiben kann wie jetzt, und dann daß dieser ganzen Anlage durch die Cornelius'schen Kartons für alle Zeiten eine hervorragende Bedeutung in der Kunstgeschichte gesichert ist. Vielleicht, daß unsere Betrachtung uns zu bestimmten Ansichten und Wünschen führt, deren Erfüllung eine nach allen Richtungen hin befriedigende Lösung einer in jedem Sinne peinlichen Angelegenheit erhoffen ließe! Alle sind dabei betheiligt: in erster Linie die Kunst und der Protestantismus, dann die Stadt Berlin, der preußische Staat, das Königshaus, Deutschland. Schwierig aber ist es in den vielen sich zum Theil kreuzenden Strömungen, die sich alle vergeblich bemühen, eine verschleppte Sache wieder in Gang zu bringen, klar und richtig zu sehen. Um dies wenn möglich zu erleichtern, wollen wir versuchen, einen kurzen Rückblick auf Zweck, Entstehung und Verlauf dieser Unternehmung zu werfen.

Als im Jahre 1840 König Friedrich Wilhelm IV. daran denken konnte, seine lang gehegten Lieblingspläne auszuführen, ging seine ganze

*) Im Sommer 1864 bei Gelegenheit der bezüglichen, zum Besten der im dänischen Kriege Verwundeten, angeordneten Ausstellung in der National-Zeitung erschienen.

künſtleriſche Richtung noch auf das Große und Klaſſiſche hinaus. Schinkel lebte noch, Rauch ſtand in voller Manneskraft, und um neben dieſen Männern auch der Malerei einen würdigen Träger zu verleihen, berief er Cornelius, deſſen Münchener Werke dargethan, daß die deutſche Malerei ſeit Albrecht Dürer keinen größeren Meiſter beſeſſen als ihn. Cornelius kam und erhielt die Aufträge zu den Entwürfen der Fresken in der Königsgruft, die neben einem neuen Dome entſtehen ſollte. Schinkel ſtarb ehe der Grund zu dieſem Bau gelegt werden konnte, doch ſtatt ſeiner wurde den begabteſten ſeiner Jünger, Perſius und Stüler, die Leitung übertragen. Nicht wohl treffender und beſſer kann der Bau ſeiner Entſtehung und in den erſten Stadien ſeiner Fortführung, über die er ja bekanntlich nicht hinausgekommen, geſchildert werden, als mit den eigenen Worten Stüler's, die ich mir erlaube aus deſſen ausgezeichneter Rede zum Schinkelfeſte 1861 „über die Wirkſamkeit König Friedrich Wilhelm's IV. in dem Gebiete der bildenden Künſte" hier herauszuheben.

Stüler ſagt: „Vornehmlich zwei Pläne beſchäftigten den König ſchon als Kronprinzen, deren Ausführung als eine weſentliche Aufgabe der ſpäteren Regierung erſchien: der Bau einer Kapelle im hieſigen königlichen Schloſſe und eines Domes in Berlin, als große evangeliſche Landeskirche mit dem Begräbnißplatze preußiſcher Fürſten aufgefaßt.

„An beiden Entwürfen arbeitete er lange Zeit gemeinſchaftlich mit unſerem Schinkel, der mit großer Freude und der ihm eigenthümlichen begeiſterten Friſche, aber nicht ohne Selbſtverleugnung hierauf einging. Obſchon Schinkel in der Struktur der Baſilika, welche hohe Mauern unvermittelt auf ſchwache Stützen ſetzt, nur der Malerei ihren Schmuck überlaſſend, welche am wenigſten mit dem Organismus der klaſſiſchen Architektur der Griechen in Uebereinſtimmung zu bringen iſt und durch enge Säulenſtellungen den inneren Raum zertheilt, auch die Verſchmelzung der Thurmanlagen mit der Kirche noch nicht kennt, — anſcheinend nicht das Ideal evangeliſcher Kirchenform zu finden glaubte und ſich öfter gegen ſeine Schüler hierüber ausſprach, ſo widmete er doch gern ſein Talent auch in dieſer Beziehung dem liebenswürdigen Kronprinzen. Wahrſcheinlich als Neujahrs- oder Weihnachtsgeſchenk iſt noch von ihm in zierlicher Mappe ein in den Jahren 1827 oder 1828 ausgearbeiteter

kleiner Entwurf zum Dom in Basilikenform erhalten. Flach abgedeckte Thürme von mäßiger Höhe schließen sich der Vorderfronte an und geben ihr ein eigenthümlich in die Breite ausgedehntes Verhältniß. Alle Details sind die der griechischen Antike mit Vermeidung des Bogens.

„Diese Verschiedenheit der Ansichten hat vielleicht die Veranlassung gegeben, daß der Kronprinz später seine eigenen Ideen durch Persius aufzeichnen ließ, dessen Zeichnungen nach genauen Skizzen des Königs die erste Grundlage für den bald nach dem Regierungsantritt des Königs mit Wärme in Angriff genommenen Bau des Domes gewährten. Derselbe sollte hiernach eine dreischiffige Basilika bilden, deren Mittelschiff die bedeutendsten Abmessungen der Bauwerke altchristlicher und griechischer Bauperiode vereinigte. Wenn auch der gegebene Bauplatz, wie der Gebrauch als evangelische Kirche, die Längenausdehnung und die Anlage des Querschiffes der alten St. Peters-Basilika in Rom nicht gestatteten, so sollte wenigstens die Breitenausdehnung, als für evangelische Kirchen sehr wesentlich, jenem berühmten Vorbilde nicht nachstehen. Die lichte Weite des Mittelschiffes wurde wie dort zu 90 Fuß, also doppelt so breit als das des Kölner Domes, angenommen, und die Gesammtweite von 196 Fuß in nur drei Schiffe abgetheilt, um den Charakter des Räumlichen nicht durch viele Säulenstellungen zu schmälern. Dabei waren aber die Säulen, welche das Mittelschiff von den Abseiten scheiden sollten gleich denen des Portikus am Tempel zu Ephesus, dem Wunder der alten Welt, zu 60 Fuß Höhe bemessen, und ihre Zahl nach der der Apostel auf 12 angenommen.

„Mit strenger Folgerichtigkeit setzt sich die Architektur des Inneren im Aeußeren fort, indem die Seitenschiffe sich an der Vorderseite zu einem zwölfsäuligen Portikus mit ebenfalls 60 Fuß hohen Säulen gestalten. Die Hauptansicht nach dem Lustgarten zu sollte mit Mosaiken, das Innere mit Malereien auf Goldgrund geschmückt werden. Zu Säulen- und Wandbekleidungen war an den geeigneten Stellen kostbares Material bestimmt, um auch hierdurch die Würde und monumentale Auffassung des Baues zu steigern. An der nordwestlichen Seite des Domes sollte sich ein Friedhof für die Glieder der königlichen Familie anlehnen, welcher nach dem Muster berühmter und mit Recht bewunderter Bauanlagen des italienischen Mittel-

alters einer freien mit Säulengängen umschlossenen und von Kapellen für Aufstellung von Schmucksärgen und für kleinere Feierlichkeiten umgebenen Platz bilden sollte. Die Wandflächen unter den Säulengängen sollten mit Fresken geschmückt werden, zu denen bekanntlich Cornelius später die Entwürfe ausarbeitete. Der neue Bau aber sollte durch einen Säulengang mit dem königlichen Schlosse verbunden werden, und dadurch der Ausspruch des frommen Königs:

„„Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen!““

klaren Ausdruck finden.

„Verschiedene Gründe, darunter die Ausführung von Modellen zur Vergleichung, bewogen später den König, auf den Vorschlag, im ganzen Bau Bogen-Architektur durchzuführen und den inneren Raum in fünf Schiffe zu theilen, weiter einzugehen und die Ausführung hiernach beginnen zu lassen. Daß später auch dieser Plan verlassen und ein Centralbau mit hoher Kuppel angenommen wurde, bedarf nicht weiterer Erwähnung.“

Der hier zuletzt angedeutete Kuppelbau wurde nach der, wenige Jahre vor des Königs Tode unternommenen Reise nach Italien entworfen, und in einem großen Gypsmodell von Posseck in Potsdam ausgeführt. Dieses und die von Stüler erwähnten Modelle der drei- und der fünfschiffigen Basilika waren damals (1864) mit einigen Kartons des Cornelius in einer Halle ausgestellt, welche durch einstweilige Ueberdeckung der nördlichen Grenzwand und der zugehörigen inneren Hofmauer der beabsichtigten Königsgruft nothdürftig gebildet war. Wer auf den Gedanken gekommen war, diese Kunstgegenstände innerhalb der feuchten Ruinen und traurigen Mueranfänge, zwischen denen übrigens schon lange lustige Bäumchen aufgewachsen sind, auszustellen, ist im Grunde gleichgültig; aber glücklich war dieser Gedanke nicht, und auch seine Ausführung schien nicht ganz den richtigen Händen übergeben worden zu sein. Fand sich doch sogar in dem überaus dürftigen Kataloge dieser Ausstellung folgende geistreiche Stelle: „ . . . zuletzt das Ende der Dinge, welches die Frucht jener großen Heilsthaten aufweisen und zeigen soll, wem sie ein Fluch, wem ein Segen geworden sind . . .!“ Kann ein Mensch mit halbwegs gesunden fünf Sinnen schreiben, daß Thaten des Heiles zum Fluch werden? Man sollte meinen, eine derartige Gedankenlosigkeit würde kaum einem durchgefallenen

Kandidaten der Theologie verziehen. Aber so Etwas wurde sogar gedruckt und amtlich verkauft.

Doch betrachten wir nun die Dom-Modelle und zwar zuerst vom rein künstlerischen Standpunkte aus. Es ist zweifellos, daß die Umänderung der dreischiffigen Basilika in eine fünfschiffige eine sehr glückliche Verbesserung war, aber ein noch ungleich glücklicherer Fortschritt liegt in dem gänzlichen Aufgeben der Basilikenform und der Wahl des Centralbaues. Schinkel's Ansichten über die Basilika sind unstreitig die richtigsten. Diese Kirchenform gehört einer unreifen Entwickelungsperiode an und ermangelt der konstruktiven Vollendung ebenso wie der monumentalen Gediegenheit. Wenn trotzdem einige neue Kirchenbauten dieser Art, besonders die Bonifacius-Basilika in München, überraschend großartig wirken, so ist der Grund hierzu nicht allein in der baulichen Anlage zu suchen, und wir haben somit keine Veranlassung, hier näher darauf einzugehen. Auch müssen wir es uns versagen, die verschiedenen Arten von Centralbauten anzudeuten, vielmehr wollen wir vor Allem die Frage aufwerfen, welcher Form ein Kirchengebäude sein muß, welches neben dem Schloß und dem Museum sich selbstständig behaupten und doch mit jenen zu einem Ganzen sich verbinden soll? Wollte man einen gothischen Dom mit hohen spitzen Thürmen und dem ganzen bunten Ornamentwerk des Styles dahin setzen, so würde die Einheit dieses schönen Platzes, der eine der herrlichsten Straßen der Welt, die Linden, abschließt, auseinanderfallen. Eine Säulenhalle nach griechischer Weise, mit einem Giebel oder gradlinig geschlossen, würde neben dem Museum nicht durchdringen können, oder würde zum Mindesten durch seine mehr oder weniger große Uebereinstimmung mit diesen die volle Zusammenstimmung der ganzen Gebäudegruppe verhindern. Eine Basilika könnte aus den angegebenen Gründen künstlerisch schwerlich genügen, und selbst ein Bau romanischen Kirchenstyles möchte sich mit seiner gegen den Platz gerichteten Stirnseite neben der großartigen Masse des Schlosses und dem edelsten Werke der neuen Baukunst schwerlich behaupten: es bleibt als das Nächstliegende nur eine Kuppelanlage übrig. Diese aber in ihrem eigenthümlichen Charakter muß zwischen ihren Nachbarbauten durchaus zur Geltung kommen, denn ihr ist als das wesentliche Streben eigen, innerhalb einer schönen Umrißlinie

bedeutende Maſſe in der Höhenrichtung aufzubauen, während Schloß und Muſeum die Tendenz in die Breite beſitzen, ſo daß alſo ſehr glücklich den Geſetzen der Eurhythmie entſprechend ſich eine Mitte und zwei Flügel bilden. Dadurch würde eine ſchöne, edle Gliederung der Geſammtanſicht des Platzes geſichert: in der Mitte eine ſtattliche Kuppel, rechts das in Wahrheit königliche Schloß, links die großartige Muſeumshalle; es wäre ein Bild, ebenſo mächtig und voll Würde, als ſchön und voll Reiz. Von ſelbſt verſteht es ſich, daß dieſe Kuppelanlage ſich in der verſchiedenſten Weiſe, namentlich auch als Centralbau über einem kurzarmigen Kreuze mit vier flankirenden Thürmen, ausführen ließe.

Der Stüler'ſche Entwurf nun iſt in folgender Art gedacht: Auf einem quadratiſchen Kirchenraume erhebt ſich die Kuppel, doch nicht nach Art des byzantiniſchen Styles und der großen Kuppeln über den Kreuzungen des Domes zu Florenz und der Peterskirche in Rom als eine Hängekuppel, die auf weiten Gurtbögen kühn und leicht ruht, und von deren Anwendung in der neueren Baukunſt wir in der Nikolaikirche zu Potsdam ein glänzendes Beiſpiel beſitzen, — ſondern auf eine ganz eigenthümlich originale Weiſe, die in einer ſinnreichen Verbindung des Vierecks und Achtecks ihre Löſung findet. An den Ecken des Quadrates ſind nämlich Thürme angeordnet, die aus dem Ganzen herauswachſen und deshalb nach Innen einſpringen; dies Motiv legt den Uebergang zum Achteck näher, und ſo ſind denn auch im Innern acht große Pfeiler aufgeſtellt, die dem Tambour und, auf dieſem, der eigentlichen Kuppel unmittelbar zur Stütze dienen. Wir wollen nicht unterſuchen, ob das Syſtem der Hängekuppel nicht vielleicht doch kühner und bedeutender iſt, ob nicht etwa im Innern durch die von unten ziemlich cylindriſch aufſteigende Baumaſſe eine gewiſſe Eintönigkeit in der Gliederung aller Bautheile entſtehen müßte, ob nicht eine Unwahrheit darin liegt, daß der Dom im Aeußern quadratiſch, im Innern achteckig ſich darſtellt, ob in der Stirnſeite die Höhen der durch Horizontaltheilung entſtehenden Abſchnitte in günſtigen Maßverhältniſſen zu einander ſtehen: genug, daß der ganze Entwurf ohne Zweifel eine erhebliche Wirkung verheißt, und daß man ihm trotz mancherlei Bedenken dennoch zuſtimmen könnte. Wenigſtens macht er ſoviel klar, daß der Kuppelbau an dieſer Stelle unbedingt das

einzig Richtige ist. Die Anordnung von kreisrunden Fenstern in den Façaden ist dagegen besonders glücklich, das Ornament durchweg edel und in dem feinen Geschmack gehalten, durch den alle Stüler'schen Bauten sich auszeichnen. Man steht in vieler Hinsicht befriedigt vor diesem Modelle, sofern man es eben als Entwurf zu betrachten hat, doch empfindet man sogleich, daß vorzugsweise ein Umstand gegen seine Ausführung spricht: die beabsichtigte kolossale Größe des Domes. Der Durchmesser der Kuppel ist nämlich auf 130, ihre Höhe auf 400 Fuß berechnet, so daß sie im Ganzen die Größe der Peterskuppel besitzen soll. Ein Blick auf das Modell, dem die Façade des Schlosses und des Museums zur Seite gestellt sind, zeigt, daß diese Riesenkuppel ihre beiden Nachbarn vollständig todt macht, daß sie also in diesem Sinne, rein ästhetisch betrachtet, als verfehlt erscheint. Wir wissen, daß König Friedrich Wilhelm IV. einen solchen Riesendom beabsichtigte, dieser Vorwurf trifft also den Architekten keineswegs, vielmehr ist er auf Rechnung eines Irrthumes zu setzen, in welchem der König, verleitet durch eine Vermischung seiner Neigung zur Kunst mit einer anderen Richtung seines Gemüthes, befangen war, — eines Irrthumes, der ihn den nächsten Zweck des Kirchengebäudes übersehen ließ. Und so kommen wir zu dem zweiten Gesichtspunkt.

Wer soll den Dom, würde er dereinst so riesenhaft ausgeführt, benutzen? Für eine protestantische Kirchengemeinde ist er unbrauchbar, denn welche Stimme sollte einen Raum von etwa 20,000 Quadratfuß Grundfläche und 400 Fuß Höhe füllen! Hier ist die Predigt der Kern der kirchlichen Erbauung, und daraus folgt, daß eine protestantische Kirche überhaupt nur eine mäßige Größe haben darf. Ein kolossaler Bau, angeblich für diesen Zweck errichtet, ist zwecklos, und damit fällt der Sinn des Bauwerkes in sich zusammen; ein protestantischer Riesendom ist in sich selbst eine Unmöglichkeit, und so kann man gewissermaßen dem Geschick danken, welches die Fortführung des Baues hemmte, ja um so mehr danken, als die Basilikenform mit ihren vielen Säulen im Innern dem Bedürfniß der Kirchengemeinde noch weit weniger entsprechend hätte sein können.

Etwas aber muß geschehen. Die jetzige Domkirche ist baufällig. Früher oder später muß sie abgebrochen werden und was dann? Und auch die Ruinen der Königsgruft mahnen, wie die Baufällig-

keit der Domkirche, lebhaft daran, Berlin von einem traurigen und unangenehmen Anblick wenigstens zu befreien, wenn auch nicht sogleich das Schöne und Wünschenswerthe an seine Stelle tritt. Dies aber wäre vielleicht nicht mit solchen Schwierigkeiten zu erlangen, wie es auf den ersten Blick scheint; denn würde nicht dem Bedürfniß der Gemeinde wie der Forderung harmonischer Uebereinstimmung und Schönheit in gleicher Weise genügt, wenn ein glücklich entworfener Kuppelbau in einem kleineren, zu den Verhältnissen passenden Maßstab ausgeführt würde? Dies dünkt uns das einzig Richtige und Sachgemäße, denn nur so finden die gemeinsamen Bedingungen, welche Kunst und praktischer Zweck vorschreiben, ihre volle Lösung, ihre befriedigende Vereinigung. Daß die Königsgruft sich in irgend einer Form diesem Dome anlehnen muß, ist selbstverständlich, da sie eine Nothwendigkeit ist und da sie sich an die jetzige Domgruft, wo neben dem großen Kurfürsten so viele Ahnen des Hohenzollernhauses schon ruhen, unmittelbar anschließen muß.

Ueber die Frage wegen der Maße dieser Domkuppel muß ich noch einige Bemerkungen einschalten. Ich hatte mir gedacht, daß die Höhe der Kuppel statt 400′ vielleicht 250′ betragen könnte, und war der Meinung gewesen, daß diese Höhe gegenüber dem 100′ hohen Schloß und der etwa 60′ hohen Museumshalle sich behaupten würde. Stüler, der inzwischen auf eine so plötzliche und allgemein betrauerte Weise uns entrissen wurde, widersprach diesem Vorschlage entschieden. Er theilte mir hierüber seine Ansichten auch schriftlich mit, indem er nach einigen einleitenden Zeilen, die nicht hierher gehören, sich wie folgt ausspricht:

„... wenn ich auch schon längst die Hoffnung auf die Ausführung meines Dom-Entwurfes aufgegeben habe. Auch Sie wünschen diese nicht, aus Gründen, welche auch von anderer Seite mit Bestimmtheit ausgesprochen sind und allgemeinen Anklang finden. Dennoch kann ich sie nicht theilen, und erlaube mir die Meinung auszusprechen, daß man die Kontroverse nicht auf theoretischem Wege, sondern nur durch Anschauung und Vergleichung ähnlicher Bauwerke lösen kann. Wer kann wohl mit Be-

ſtimmtheit die Wirkung großer Bauwerke an ſich und auf die Umgebung nach geſchriebenen Abmeſſungen überſehen, wenn ihm die Abſtraktion an beſtehenden ähnlichen Bauwerken nicht zu Gebote ſteht? Dieſe Abſtraktion kann man nur in Italien machen, und ich habe ſie bei meiner letzten Anweſenheit in Florenz und Rom zu gewinnen geſucht. Das Ergebniß war aber nach Proben an Ort und Stelle, daß

1) im S. Peter zu Rom die Stimme des Redenden auf eine weitere Entfernung, als im Berliner Dom vorkommt, noch verſtändlich iſt;

2) daß weder der ungleich größere S. Peter, noch der Dom zu Florenz die Nachbargebäude übermäßig drücken, weil ſie ganz andere Hauptformen und Verhältniſſe haben, alſo wenig Haltpunkte für den Vergleich bilden. Der Vatikan und die Gebäude auf dem Florentiner Domplatz ſehen keineswegs ſo beſonders klein aus;

3) daß man unſern Dom (etwa $^2/_5$ des Florentiners und $^2/_7$—$^1/_4$ des S. Peter in der Grundfläche) nicht wohl kleiner bauen dürfte, wenn man überhaupt einen Dom und nicht eine Pfarrkirche verlangt, einen Dom als Landeshauptkirche und Raum für große Staatsaktionen.

Das Modell giebt kein richtiges Bild von der künftigen Wirkung, weil es als außerordentlich kleine Nachbildung außer allem Verhältniß zum Beſchauer ſteht, und nichts von den mächtigen Einflüſſen der Perſpektive zeigen kann.

Freundlich grüßend

Ihr ganz ergebenſter

Stüler."

Sehr gern und bereitwillig wird man Stüler, der mit ganz beſonderem Bezuge auf den Dombau in Berlin zu Florenz und Rom eingehende Studien gemacht hat, zugeſtehen, daß die von ihm gewonnenen Ergebniſſe richtige ſeien, und ich für meine Perſon will ihm hier ſogar zugeben, daß die 400′ hohe Domkuppel meinetwegen Schloß und Muſeum im Geſammtbilde nicht erdrücken würde. Allein würde man ihm auch in allen Stücken künſtleriſch und äſthetiſch Recht geben: die Kernfrage der Sache bleibt unbeantwortet und ſie eben entſcheidet. Dieſe iſt, ob „man überhaupt einen Dom und nicht eine Pfarrkirche verlangt, einen Dom als Landeshauptkirche und Raum für große Staatsaktionen?" Ich muß be-

kennen, daß mir das Verständniß für einen evangelischen Dom im Gegensatze zur Pfarrkirche abgeht, daß ich einen sachlich begründeten Begriff mit dem Worte „Landeshauptkirche“ nicht verbinden kann, und daß ich endlich meine, man baue Kirchen zu anderen Zwecken, als „für große Staatsaktionen.“ Demnach muß ich dabei stehen bleiben, daß die Maße des Stüler'schen Entwurfes durchaus zweckwidrig sind, und daß der Dom zu Berlin in einer Größe aufgeführt werde, die ihn nicht der Benutzung der Gemeinde entzieht und aus der Kirche einen Schauplatz für Staatsactionen macht. —

Doch nun mögen noch meine damaligen Ausführungen über die Königsgruft hier folgen.

Zu Pisa erhebt sich das Camposanto, welches von 1278 bis 1283 die Stadt durch Giovanni Pisano bauen ließ, um ihren ausgezeichneten und verdienten Bürgern hier eine ehrenvolle Ruhestätte zu geben. Es ist ein atriumähnlicher Hofraum, den Arkaden umstehen. Auf den umschließenden Wänden sind zahlreiche berühmte Malereien ausgeführt, und viele Denkmäler stehen umher, die theils ausgezeichnete Kunstwerke sind, theils berühmte Namen verewigen. Dem bedeutenden Eindruck, welchen diese Anlage erzeugt, ist es nun wohl vornehmlich zuzuschreiben, wenn König Friedrich Wilhelm IV. den Entschluß faßte, sich und seinem Hause in Berlin einen ähnlichen Friedhof zu erbauen. Mit der einen Seite gegen den Dom lehnend, sollte er durch Mauern rings von der Außenwelt abgeschlossen werden, während in seinem Innern Pfeilerstellungen den Raum in den eigentlichen Hof, das Impluvium, und die bedeckten Hallen, den Peristyl, scheiden. Auch hier sollten die Wandflächen gemalt werden, und wie bekannt wurde Cornelius beauftragt, zu diesen Gemälden die Kartons zu zeichnen. Vor 25 Jahren war Alles voll Eifer und Lust für diese Unternehmung und Niemand ahnte, daß die Königsgruft heute, eine zweite Kattenburg, das geworden, was sie am wenigsten werden sollte: statt einer Zierde eine Unzierde Berlins. Wie eine Ruine steht der unterbrochene Bau da, und wenn er je wieder aufgenommen und nach dem

alten Bauplane vollendet werden sollte, so ist doch sicher, daß Cornelius, der über die lange Verzögerung dahin gestorben und so keinen Antheil an der farbigen Ausführung seiner Werke mehr nehmen kann, der Sache nur allzu sehr fehlen wird; die Bedeutung und der Werth der Kartons wird hierdurch nur um so mehr erhöht.

In der Geschichte der neueren Kunst und insbesondere der deutschen Malerei nehmen diese Arbeiten von Cornelius eine erste Stelle ein. Unter ihres Gleichen stehen ihnen nur die griechischen Bilder nahe, die der Meister mit der jugendlichsten Begeisterung für die Glyptothek zu München schuf, unter den Werken der Schwesterkünste finden sie nur in dem, was Schinkel und Thorwaldsen hervorgebracht, Ebenbürtiges. In Mitten der Maler unseres Jahrhunderts aber leuchtet Cornelius wie ein Heros im Glanze tiefster Poesie und edelster Formenvollendung. Nur in einem Punkte wird er von Anderen übertroffen und gerade dadurch wird er dem allgemeinen Verständniß ferner gerückt: in der Färbung. Diese bekundet zwar durchweg einen edlen Farbensinn, aber von dem eigentlichen Farbenschmelz, von zarten Stimmungen der Uebergänge oder des Helldunkels, von dem, was man besonders und für sich Poesie der Farbe nennt, muß man bei ihm absehen. Seine Werke, deren Schönheit auch in ihrer farbigen Erscheinung strenge und männlich ist, verlangen den Verzicht auf jeden Wunsch nach blendender oder einschmeichelnder Erscheinung, dagegen ein stilles inniges Versenken in ihre Tiefen.

Versuchen wir nun eine Vorstellung von den Friedhof-Compositionen zu gewinnen. Die vier großen Wandflächen von etwa 35 Fuß Höhe und einer Länge bis zu 180 Fuß sollten geschmückt werden, und dies in einer Weise, welche die Bestimmung der ganzen Anlage als eines Todtenhofes andeutet. Einen Triumph des Todes darzustellen, wie es einst Orcagna zu Pisa mit einer im Einzelnen an das Komische grenzenden Naturwahrheit gethan, wäre dem modernen Gefühl, den Ansprüchen der Schönheit und den Forderungen eines religiösen Gemüthes entgegen gewesen; Cornelius also entschloß sich zu einem großen Gedicht religiös-christlichen Inhaltes, das erhebend und veredelnd auf die Unsterblichkeit hinweist. Er schied jede Wand in drei Horizontalstreifen, von denen der mittlere drei bis fünf große Bilder enthält, während über diesen eine nach oben abgerundete

Lünette und unter ihnen eine Predella der Raumtheilung zu einer architektonischen Gesammtgliederung entgegen kam. Um diese noch fester anzuordnen, brachte er zwischen den Hauptabtheilungen große Gruppen in nischenartiger Umrahmung an, die in statuarischem Style und größeren Maßen gehalten auf Postamenten stehen. Ein großer Gedanke läuft durch alle diese Darstellungen wie eine Achse durch ein weites hohes Prachtgebäude, die man auch im Ganzen nicht mehr sieht, die aber doch die feste Grundlage ist; will man ihn in zwei Worte zusammenfassen, so lautet er: „Die Ursache des Todes und seine Ueberwindung.“ Das große Geheimniß, weshalb wir sterben müssen und was drüben aus uns wird, beschäftigt seit Jahrtausenden die Köpfe, und die Philosophen sind im günstigsten Falle dahin gekommen, uns zu sagen: „Unsere Natur unterliegt um ihrer selbst willen dem Tode, — unsere Natur verlangt um ihrer selbst willen die Unsterblichkeit.“ Alle Religionen haben ihre Sätze hierüber aufgestellt, keine tiefer als das Christenthum. Die christliche Kunst nun seit Jahrhunderten hat an der Gestaltung dieser Ideen gearbeitet, sie hat die tiefe Poesie und das allgemein menschlich Wahre in ihnen aufgedeckt, so daß es außer aller Frage sein mußte, diese Idee in christlichen Vorstellungen zu gestalten. Denn Abstraktes kann die Kunst nicht darstellen; sie verlangt Personen als Träger von Ideen und muß sich an das historisch Gegebene halten. Um der ewigen poetischen Wahrheit willen schmücken wir unsere Theater mit Apollon und den Musen, unsere Siegesmäler mit Pallas und Nike, unsere Kirchen mit Christus und den Aposteln.

In diesem Sinne entwickelte Cornelius auf der einen Wand die Idee der Ursache des Todes und die der Erlösung, und setzte dies an der gegenüberliegenden Wand bis zur Errichtung des neuen Bundes fort, indem er dort den Sündenfall und hier den Glauben an die Unsterblichkeit als die wesentlichen Momente besonders betonte. An der dritten Wand sollen sich die Zustände auf Erden nach der Erlösung entfalten, und hierzu wählte Cornelius die Ausgießung des heiligen Geistes und das Wirken der Apostel, als eine Mahnung, daß Alle, zum Heile berufen, der Unsterblichkeit und Glückseligkeit theilhaftig werden sollen. Die vierte Wand endlich wendet sich zur Ewigkeit und schaut in das Jenseits.

Lünetten und Predelle ſtehen ſtets in engem Bezuge zu den Hauptbildern, und die ganze Folge wiederum wird durch die erwähnten Gruppen, für welche die acht Seligkeiten aus der Bergpredigt gewählt ſind, wirkungsvoll unterbrochen und doch ſinnvoll zugleich vereinigt. Dieſe Entwürfe wurden in kleinen Umrißzeichnungen von Julius Thäter geſtochen. Von den großen Originalkartons war zu jener Zeit nur die vierte Wand beendet; dieſe Kartons waren während der damaligen Ausſtellung an eben den Stellen der allerdings noch nicht hoch genug aufgeführten Mauer befeſtigt, welche ſie als fertige Frescomalereien einzunehmen beſtimmt waren.

Zur Darſtellung durch die Kunſt haben die Ideen über unſeren Zuſtand nach dem Tode nur einen angemeſſenen Stoff und dieſer ruht in den Verheißungen des neuen Bundes, in den Geſichten ſeiner begeiſterten Lehrer. Mag die Vernunft ihre Bahnen gehen und Handlung wie Sitte im Leben beſtimmen, der Kunſt können die abſtrakten Ideale der Vernunft nicht genügen, ſie verlangt Körper.

Cornelius ſtieg deshalb in die Tiefen des gewaltigſten aller religiöſen Gedichte, der Offenbarung des Johannes hinab und ſchöpfte lauteres Gold an den Quellen der Poeſie. Nie vor ihm hat ein Menſch dieſe Gegenſtände in ſolcher Reinheit aufgefaßt, nie in ſolcher würdevollen Schönheit dargeſtellt; er iſt gerade hier ganz original und ſein Genius leuchtet aus dieſen Werken wie mit himmliſchem Glanze. Denn er entäußerte ſich alles Beengenden und Kleinen, vor Allem ging ſein mächtiger Geiſt über die Traditionen der kirchlichen Kunſt weit hinaus, ſo daß keine Ahnung von Kirchenthum, Dogmenzwang und Konfeſſionalismus geblieben iſt, von denen er in den Fresken der Ludwigskirche noch nicht ganz frei war.

Es wäre unangemeſſen, wollten wir beabſichtigen, die Kartons der vierten Wand hier beſchreibend und erläuternd zu beſprechen; eine ſolche Arbeit würde ſchier zu einem Buche anſchwellen müſſen. Doch die Gliederung und Theilung dieſer Wand können wir nicht unangedeutet laſſen. Als erſtes Hauptbild treten uns die berühmten apokalyptiſchen Reiter entgegen; dann folgt die Gruppe „Selig ſind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden"; und an dieſe reiht ſich der Untergang Babel's. Die Mitte der Wand nimmt das Gleichniß von den „klugen und thörichten Jungfrauen" ein, und links davon ordnen ſich die Ankunft

des neuen Jerusalem und die Auferstehung an, während zwischen dieser die Gruppe „Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit" eine Stelle gefunden hat. Ueber den vier Flügelbildern zeigen sich in den Lünetten Darstellungen der Vorgänge im Himmel, die nach der Verheißung dem Gerichte vorangehen: „Die Engel mit den Schalen des Zornes, — Christus mit der Sichel der Ernte, — Der Sturz und die Fesselung des Satans — und Gott auf den evangelischen Symbolen thronend". In den entsprechenden Predellen sind die Handlungen der Wohlthätigkeit und die Werke der Liebe geschildert, denen der Mensch obliegen soll: „Besuch der Kranken und Bestattung der Todten, — Einladung der Hungrigen und Durstigen zum Mahle, — Kleidung der Nackten und Aufnahme der Fremden, — Besuch der Gefangenen und der Leidtragenden, und endlich die Zurechtweisung der Verirrten". Auf dem Flügel rechts erblicken wir also die Ueberwindung und Vernichtung des Bösen, auf dem links das Reich des Guten, und zwischeninne in Verbindung mit den Predellen die ewige Liebe und ihre Bethätigung im Leben.

Die Predellen nun sind zu den einfachsten und natürlichsten Vorgängen geworden, die Jeder verstehen kann, wenn er auch nicht ihren tiefsten Gehalt und strengen Ernst sogleich erfaßt. Die Speisung der Hungrigen und Durstigen ist ein Gastmahl von so reiner und durchgeführter Anordnung, von so hoher Idealität und edler Formenvollendung, daß man in die griechischen Urzeiten, in die Homerischen Gesänge sich zurück versetzt fühlt. Die Aufnahme des Gastfreundes, die Zurechtweisung der Wandernden sind nicht minder Werke klassischen Geistes, und auch die anderen Bilder durchweg reihen sich hier in vollster Ebenbürtigkeit an. Die großen Darstellungen sind erfüllt von seltenster Begeisterung und bekunden eine Meisterschaft der Komposition und Anordnung, die von keinem zweiten Maler der Neuzeit erreicht wird. Da ist nirgend ein Zuviel, nirgend ein Zuwenig, überall die innerste Nothwendigkeit, die sinnvollste Durchdringung des Einzelnen; und welch' eine Gewalt, Macht und Kraft ruht im Ganzen! Wie Dämonen stürmen die vier Reiter über die Erde dahin, und doch welches Maß, welche Schönheit in Allem! In himmlischer Anmuth schwebt die neue Jerusalem, von den Engeln des

Friedens getragen, zur Erde herab, den herrlichen Menschen das neue Reich ankündigend! In ihren Begleiterinnen scheinen die Charitinnen, in den menschlichen Gestalten die Gebilde des Praxiteles lebendig geworden zu sein. Selbst das Häßliche weiß Cornelius zu veredeln und durch schönes Maß zu überwinden, wie denn der Satan aus dem nordischen Phantom zu einer künstlerisch durchgearbeiteten Erscheinung geworden ist.

Und wie zeichnet Cornelius? Mit den beschränkten Mitteln der schwarzen Kohle weiß er zu modelliren und auszudrücken, wie es ein anderer mit den reichsten Farbenmitteln nicht zu Wege bringt, ja was man sonst nur durch Farbe aussprechen zu können meint, das giebt er mit der Zeichnung. So ist z. B. das Gewand, welches den Körper der mittleren liegenden weiblichen Figur in der vorderen Gruppe auf dem „Falle Babylon's" deckt, eine Arbeit von unvergleichlicher technischer Meisterschaft, die nicht im Entferntesten ein Bedauern aufkommen läßt, daß diese Werke nicht farbig ausgeführt sind. Von staunenswerthem Verständniß ist die Darstellung des Nackten, die uns zeigt, daß Cornelius in die feinsten Geheimnisse des menschlichen Organismus eingedrungen ist, und daß er im ganzen Laufe der Kunstgeschichte nur wenige Meister findet, die ihm hierin an die Seite zu stellen sind.

Wir haben noch einer kleineren aquarellirten Zeichnung für das Frescobild in der Absis des Domes zu gedenken. Es wurde dem Meister die Aufgabe zu Theil, König Friedrich Wilhelm IV. nebst seinem Hause in der Erwartung des jüngsten Gerichtes darzustellen, und er hat sie, den einzigen, richtigen Weg wählend, nach Art der großen Werke Rafael's und Dürer's in architektonischem Sinne aufgefaßt. Wenn er so für die Gesammtkomposition ein festes Gerippe sich schuf und der Anordnung den Charakter höchster Feierlichkeit verlieh, so läßt sich doch nicht leugnen, daß dies Bild für eine protestantische Kirche, wozu es doch zunächst bestimmt war, nicht geeignet ist. Es fehlt der Gemeinde das Verständniß für die vielen Figuren, die ihr zum Theil ganz fremd sind, und sie fühlt sich abgestoßen durch verschiedene Bischofsmützen und den Kardinalshut des heiligen Hieronymus, in denen sie nur Anklänge des durch die Reformation bei ihr beseitigten Katholizismus erkennt. Entschließt man sich aber, diesen untergeordneten Punkt zu übersehen, und erhebt sich dazu, diese schöne

Zeichnung lediglich als Kunstwerk zu betrachten, so leuchten einem auch hier die seltensten Schönheiten sowohl in der Anordnung, wie in den einzelnen Figuren entgegen; und man wird lebhaft empfinden, wie äußerst wichtig diese Arbeit ist, um das Bild des Cornelius, welches jene Kartons uns geben, zu vervollständigen. Denn der ganze Aufbau ist klassisch, die Formengebung von reinem Styl, die Charakterisirung höchst edel und auch die Färbung stimmt in ihrer maßvollen Haltung, in ihrer ernsten Bestimmtheit mit jenen Eigenschaften idealer Kunst würdig überein.

So erscheint Cornelius in allen diesen Werken als der Genius der neueren deutschen Malerei, der, schon vor zwei Menschenaltern ihr den Weg bahnend und ebnend, uns noch so spät mit den reichsten Gaben seines schöpferischen Geistes beglückte. Bei so viel Licht, wer wollte es leugnen, ist nothwendig auch Schatten; aber wir lassen uns durch angebliche Zeichenfehler, Uebertreibungen, Unnatürlichkeiten, die eine absprechende Kritik hervorsuchte, den Genuß im Anschauen dieser Schöpfungen nicht verkümmern. Cornelius steht so hoch, daß ihn Tadel nicht erreichen, Lob nicht erheben kann. Der künstlerische Genius aber ist ein Hauch göttlichen Geistes, und so können wir nur mit den Worten des alten Philosophen auf seine Werke hinweisen: „Tretet ein, auch hier sind Götter!“ *)

*) Weiteres über diese Werke ist in meinem Buche „Cornelius der Meister der deutschen Malerei“, S. 182 ff. u. 242 ff. zu finden.

Die neue Börse zu Berlin.

Für die eigenthümliche Entwicklung unserer Zeit ist es gewiß ein bedeutendes kulturgeschichtliches Zeichen, daß die großen Handelsstädte für ihren geschäftlichen Verkehr aus den Mitteln von Genossenschaften neue und künstlerische Gebäude errichten. Wenn Könige oder große Staaten bauen, so liegt hierin nur ein Gebrauch alter Ueberlieferung; wenn Städte Monumente aufführen die der Nachwelt würdig sind, so erinnert dies schon an die glücklichsten Zeiten mittelalterlicher Städteblüthe; wenn aber, wie in der Gegenwart, einzelne bürgerliche Genossenschaften sich zu solchen Werken erheben, so ist dies gewiß ein Zeichen eines ungewöhnlichen Reichthumes und, was mehr, eines großartigen früher nie geahnten Weltverkehrs.

Bereits seit einer langen Reihe von Jahren war es bekannt, daß das um 1804 erbaute Börsengebäude am Lustgarten zu Berlin den Bedürfnissen der Geschäftswelt nicht mehr genügte, und daß der Bau einer neuen Börse beabsichtigt wurde. Ein gleiches war früher schon an andern Orten geschehen, und namentlich die bedeutendsten Handelsstädte des Auslandes, wie London, Paris, Petersburg, Amsterdam, Antwerpen und andre ließen es sich angelegen sein, diese neuen Börsen auch in künstlerisch bedeutender Weise auszuführen. In Deutschland war zu Hamburg bisher die größte Börse gewesen, obwohl sie an Schönheit und Feinheit des Geschmackes jener durch Stüler zu Frankfurt a. M. erbauten nachsteht. In Wien hat die Börse erst vor Kurzem überhaupt ein eignes Lokal bekommen, das mit dem der österreichischen Nationalbank vereinigt, zu einem sehr stattlichen Bau nach Entwürfen von Ferstl ge-

führt hat. Die allgemeine deutsche Buchhändlerbörse zu Leipzig zeichnet sich durch einfache Gediegenheit und geschmackvolle Saaldekoration aus.

Keiner dieser neueren Bauten in Deutschland erreicht aber an Großartigkeit die Berliner Börse, und wenn man nicht nur die Großartigkeit, sondern auch den, mehr oder weniger erheblichen, künstlerischen Werth der einzelnen Theile mit in Anschlag bringt, so möchte wohl das jetzt vollendete Werk vergleichungsweise das schönste seiner Gattung überhaupt sein. Es ist vielleicht noch im Gedächtnisse, daß ein allgemeines Preisausschreiben Seitens der Kaufmannschaft jedem Architekten, der sich berufen glaubte, die Möglichkeit gab, seinem Entwurfe den Preis und die Ausführung bestimmt zu sehen, und daß beides durch die Preisrichter und die Kaufmannschaft dem Baurathe Friedrich Hitzig zuertheilt wurde. Der Preisentwurf Hitzig's war aber gleichsam nur eine Studie, eine Vorarbeit zu dem, was später in die Wirklichkeit trat, denn der ursprüngliche Grundplan war nur wenig größer als die Hälfte des jetzigen, und er lag mit seiner Hauptseite nach der neuen Friedrichsstraße, so daß auch der Saal in dieser Richtung angeordnet und die Front nach der Burgstraße nur eine Seitenfaçade geworden war: Umstände, die einen vom jetzigen Bau wesentlich verschiedenen Charakter bedingten.

Der von Hitzig dann vorgelegte wirkliche Bauentwurf erhielt die Genehmigung des Bauherrn, welcher in dem Aeltestenkollegium der Kaufmannschaft vertreten war. Man ging im April 1859 an die Freilegung der Baustelle und förderte die bis zu 25′ Tiefe angelegten Grundmauern, obwohl die Fundamente alter Festungsmauern und eines Thurmes große Schwierigkeiten boten und Sprengungen mittelst Pulver erforderten, so weit, daß im Mai 1860 der Grundstein gelegt werden konnte. Ein in Gyps trefflich gearbeitetes Modell veranschaulichte dem Laien den nun zu beginnenden Oberbau. Dasselbe wurde später in London, wohin es geschickt wurde, durch einen vorzüglichen Standort in der Industrieausstellung und ungemeinen Beifall geehrt; es ist zum dauernden Besitz dem Kensington-Museum übergeben worden.

Die angestrengteste Thätigkeit begann nun auf der Baustelle. Stein wurde auf Stein, Quader auf Quader gefügt, Säule reihte sich an Säule, Balken an Balken, Eisenträger an Eisenträger und in dem er-

ſtaunlich kurzen Zeitraum von kaum 3½ Jahren ward das umfangreiche Gebäude ſeiner Beſtimmung übergeben. Es iſt dies eine Thatſache, die nicht genug anzuerkennen iſt, und deren Außerordentlichkeit erſt recht in die Augen fällt, wenn man erwägt, daß z. B. das neue Muſeum in Berlin faſt ein viertel Jahrhundert im Bau war, daß die Glyptothek in München 14 Jahre, die Pinakothek dort 10 Jahre bis zu ihrer Eröffnung brauchte. Kaum der Bau des alten Muſeums in Berlin, der 1824 begonnen und 1830 beendigt wurde, kann hier in Vergleich kommen, da er nicht ſo ſchwer zu bearbeitende Materiale wie die Börſe enthält. Die feierliche Uebergabe und Eröffnung erfolgte im September 1863.

In dem Beiſpiel, was hierdurch gegeben, liegt eine große Anfeuerung für alle derartigen Bauten, obwohl alte Praktiker grundſätzlich behaupten, ein ſo ſchnelles Bauen könne nur zum Nachtheil der Solidität geſchehen, wie ſich oft erſt nach langer Zeit, dann aber in erſchreckender Weiſe zeige. Dies ſcheint jedoch mit Sicherheit bei der Börſe beſtritten werden zu können, indem nicht nur der Kern der Mauern mit größter Sorgfalt gefertigt, ſondern auch die Architektur aus ſo vorzüglichem Materiale hergeſtellt iſt, daß alle Befürchtungen grundlos erſcheinen. Die Façade iſt ganz in rothem Sandſtein ausgeführt und hat hierin ſchon vor allen anderen Bauwerken Berlins den Vorzug gediegener Monumentalität, da ein größeres Gebäude mit einer Hauſteinfaçade in der ganzen Stadt nicht vorhanden iſt. Die Säulen, Gebälke und ſonſtigen Architekturtheile ſind mit großer Sauberkeit gearbeitet. Von größter Solidität wie von äußerſter Raſchheit der Herſtellnng ſprechen aber die im großen Saale verwendeten 128 monolithen Säulen aus grauem ſchleſiſchen Granit, die trotz des überaus harten Steines in 12 Monaten fertig geliefert wurden.

In ihrer äußeren Erſcheinung zeigt ſich die neue Börſe nun als ein aus zwei vorſpringenden Flügeln beſtehender Bau, zwiſchen welchen der zurücktretende größere Mitteltheil liegt. Die Flügel, jeder nach der Burgſtraße zu drei Fenſter in der Breite zählend, beſtehen im unteren Stockwerke aus ſchweren Quaderſchichten, die ein entſprechendes Geſims abſchließt; dagegen zieht ſich zwiſchen ihnen in der Länge des ganzen Mittelbaues vor deſſen Erdgeſchoß eine offene, von der Straße mittelſt

Stufen zugängliche, Säulenhalle hin, die den starken Verkehr des Ein- und Ausgehens bequem vermittelt und zugleich das der Oeffentlichkeit bestimmte Gebäude bezeichnet. Ueber dieser aus zwölf dorischen Säulen bestehenden Portikus, die mit massiver, kassettirter Balkendecke abgeschlossen ist, liegt ein unbedeckter, durch eine Balustrade nach außen begrenzter Gang. Diese Balustrade setzt sich um die Flügelbauten fort und ist in regelmäßigen Abständen durch massive Podien unterbrochen, auf welchen sich korinthische Säulen erheben; über diesen dehnen sich Architrav, Fries, Hauptgesims und Attika aus. Diese Gliederung ist ausgezeichnet: im Mittelbau liegt der große Saal, die Flügel dienen Nebenzwecken; die Theilung ist also durch den Zweck geboten. Die ganze Säulenarchitektur hat etwas Imponirendes, das Jedem ankündigt, hier ein großes öffentliches Gebäude vor sich zu haben. Leider ist aber die Würde desselben durch die zwischen je zwei Säulen vorgenommene Fenstertheilung gestört; ein wesentliches ästhetisches Gesetz ist hier schwer verletzt worden.

Auf der erwähnten Balustrade nämlich setzt ein hohes rundbogiges Fenster auf, über welchem sich ein breites, reich ornamentirtes Bandgesims friesartig hinzieht. Zwischen diesem und dem in seiner unteren Seite freiliegenden Architrav des Gebälkes ist ein kleines viereckiges Fenster so gedrückt eingeschoben, daß sein Sturz gegen die Soffitten stößt. Diese Ausnutzung des Raumes, um eine Dachstube zu beleuchten, steht mit der Großheit der ganzen Anlage in Widerspruch. Wie ungleich bedeutender müßte die Börse erscheinen, wenn diese kleinen Fenster fehlten, die Theilung der Fläche angemessen geordnet wäre, und ein breites Stück Mauer über den großen Fenstern dem Ganzen den Charakter ruhiger Würde verliehe! Jeder weiß oder vermag sich z. B. auf einem aufmerksamen Gange durch einige Straßen neuerer Städte selbst zu überzeugen, daß eine breite Mauerfläche zwischen Fenstern und Hauptgesims immer etwas Würdiges besitzt, und daß das kleinlich Gedrückte am wenigsten für eine reiche Säulenarchitektur paßt. In Berlin findet man zudem, daß, abgesehen von den dekorativen Säulen, die Theilung der Façade in Rücksicht auf Stockwerke und Fenster sehr nahe derjenigen des Universitätsgebäudes entspricht, daß aber bei letzterem der alte Baumeister der Zopfzeit, Johann Boumann der Vater, doch mit richtigem Gefühl vermieden hat, durch

ungeschickte Dachstubenfenster das Ebenmaß der Proportion zu stören. Sollten aber trotzdem und mit Gewalt, um zinstragende Räume zu gewinnen, die kleinen Fenster angewendet werden, so hätte die ganze Säulenarchitektur höher und somit schlanker sein müssen, wodurch ohnehin ein besseres Verhältniß zu dem schweren Quaderbau des unteren Stockes erzielt worden wäre.

Die beiden Flügel setzen sich nun von der Burgstraße in der ganzen Tiefe der Baustelle als selbstständige Baukörper fort; der südliche hat, nach der sehr schmalen kleinen Heiligegeiststraße liegend, eine einfache Façade erhalten, dagegen ist die des nördlichen nach der neuen Friedrichsstraße zu in gleicher Weise wie die Burgstraßenfaçade ausgebildet. Dieses imponirende Ganze übersieht man am besten vom Kupfergraben aus neben den Bädern oder von den Fenstern des Verbindungsganges der Museen, wo man von beiden Orten einen übersichtlichen Gesammteindruck gewinnt. Der Reichthum des ganzen Baues wird aber wesentlich durch den bildnerischen Schmuck erhöht, den er empfangen. In der Mitte der Hauptfront, auf der Attika des Saalbaues, erhebt sich eine umfangreiche Gruppe, in welcher der Professor R. Begas die aufrechtstehende Borussia dargestellt hat, wie sie mit ausgestreckten Armen die zu ihren Seiten ruhenden Gestalten des Ackerbaues und Handels*) segnet. Auf den Ecken, wo der Mittelbau gegen die Flügel stößt, haben Hamburg vom Bildhauer Tondeur und Bremen vom Professor Fischer ihre Aufstellung erhalten. Der südliche Flügel trägt als Eckgruppen Amerika und England von Professor Franz und zwischen diesen, zu je zweien geordnet, vier Provinzen des preußischen Staates. Dieser Aufstellung entsprechen am nördlichen Flügel Deutschland und Frankreich von Professor Fischer und die übrigen vier preußischen Provinzen. Die Statuen der acht Provinzen haben die Bildhauer Professor Wittig und Afinger geliefert. Nach der neuen Friedrichsstraße zu folgt dann die Schweiz wiederum von Professor Fischer, dann die Einzelstatue Frankfurts von Tondeur, hierauf die Leipzigs, an welche sich die Gruppendarstellungen

*) Ueber dies Werk s. Näheres weiter unten: „Zwei Arbeiten des Bildhauers Reinhold Begas u. s. w."

Italiens von Stürmer und Rußlands von Professor Möller anschließen. An den einspringenden Mauerflächen der Flügel zunächst dem Mittelbau sind im Rund die Köpfe des Handelsbeschützers Hermes und des Meeresbeschützers Poseidon angebracht. So weit es plastisch möglich war, ist also hier der Welthandel Berlins zu Lande und zur See in seinen Grundbeziehungen dargestellt.

Die Bildhauerarbeiten sind in rothem Sandstein ausgeführt und beanspruchen, mit Ausnahme der gänzlich verfehlten Mittelgruppe von Begas, für sich einen nicht unerheblichen Kunstwerth; sie bekunden aufs Neue den trefflichen Geist, das edle Maaß und die Formreinheit, welche die berliner Bildhauerschule seit langer Zeit auszeichnen, und verdienten zum größeren Theile wohl, daß ihre Gypsmodelle schicklich aufbewahrt und im geschlossenen Raume dauernd dem Auge näher aufgestellt würden. Ob einzelne der Gruppen für die Architektur nicht etwa zu massiv und schwer sind, mag einfach angedeutet werden.

Betritt man von der Burgstraße nun die Halle der zwölf dorischen Säulen, so gelangt man weiter durch geräumige Thüren in eine breite Vorhalle, deren Decke durch eine der Länge nach sich hinziehende Säulenstellung getragen wird. Diese Säulen sind aus rothem Sandstein gearbeitet, wie auch die Kapitäle der Anten, welche mit jenen die hölzernen Architrave der Deckenarchitektur stützen, doch sind sie in ihrer Kunstform von römisch-dorischer Weise und entfernen sich besonders durch ein den Schaft in halber Höhe umziehendes Ornamentenband vom einfach schönen Vorbild klassischer Antike zu baulich unbegründetem Zierrath. Daß die unteren Theile der Kanälirungen dieser, wie der Säulen in der offenen Halle Füllungen haben, ist zwar unschön, wird aber in Zweckmäßigkeitsgründen vielleicht eine Art von Entschuldigung finden können. Ueber dieser Vorhalle liegen eine Treppe hoch die Amtszimmer und der Sitzungssaal des Aeltestenkollegiums der Kaufmannschaft.

Die Vorhalle vermittelt den Eingang zum **Börsensaal** auf angemessene und wohlthuende Weise, und bereitet auf den großartigen Eindruck desselben würdig vor. Ich gestehe, daß mich dieser bei meinem ersten Besuche des Saales überrascht hat, und daß jedes wiederholte Eintreten von Neuem angenehm anregt. Jeder weite und lichte Saal, wenn er

nicht gar zu geschmacklos ist, besitzt überhaupt die Eigenschaft, unmittelbar wohlthuend auf die Stimmung einzuwirken; man fühlt sich im großen Raume selbst gehoben, man tritt mit mehr Sicherheit auf und empfindet zudem noch jenes ästhetische Behagen, welches das Wohlgefallen am Schönen erzeugt, so daß man sich einmal seiner kleinen Häuslichkeit ganz entrückt und sich im Großen und Schönen harmonischer, edlerer Gefühle erfreut. Der Börsensaal besitzt diese Eigenschaft im nicht gewöhnlichen Maaße und was ihm an reiner Schönheit abgeht, ersetzt seine Größe und seine solide Pracht. Einen Vergleich mit dem Konzertsaale des Schauspielhauses, dem schönsten Berlins, muß man von vornherein auf das Entschiedenste ablehnen, denn einem der ersten Werke des großen Schinkel vergleicht sich so leicht kein anderes; aber ebenso wenig darf man den Börsensaal mit dem allgemein bekannten Kroll'schen Saale oder einem ähnlichen in Beziehung bringen, die weder monumental noch eben schön sind. Der Börsensaal mißt 220′ in der Länge, 85′ in der Breite, 65′ in der Höhe und hat etwa dreimal so viel Inhalt als der Königssaal bei Kroll. Der Flächeninhalt seines Fußbodens entspricht mit 18,705 Q.-Fuß fast genau derselben Ziffer im Dome zu Halberstadt. Aber noch mehr ist er dadurch hervorragend, daß er eine massive, feuersichere Decke besitzt, und was dies bei 85′ freier Spannweite sagen will, kann Jeder selbst leicht ermessen. Doch betrachten wir ihn nun im Einzelnen.

Auf den ersten Anblick erscheint der Saal nicht als *einer*, sondern als zwei zusammenhängende Säle, da ein Mittelbau ihn in zwei gleiche Hälften theilt, von denen die eine den Geschäften der Geldbörse, die andre denen der Kornbörse bestimmt ist. Dieser Mittelbau ist genau in der Architektur der Wände ausgeführt, er erhebt sich aber nur bis zum Hauptgesims, so daß die Decke frei über ihn hinweggeht. Es entstehen so zwei Rechtecke, von denen jedes in seiner Breite zwischen den Eckpfeilern sechs freistehende Säulen, in der Länge aber deren acht zählt. Die untere Säulenstellung ist jonisch, die obere korinthisch, bei beiden aber sind die Schafte aus Granit, die Kapitäle und Ornamente der Basen aus Erz gefertigt. Ueber den jonischen Kapitälen läuft ein edles griechisches Gebälk mit dreitheiligem Architrav

aus weißem Marmorstuck hin, auf welchem der zweite Säulenstock durch Vermittelung kleiner Säulenstühle aufsetzt. Unten treten die Wandpfeiler, welche als Anten in rothem Marmor ausgebildet sind, bis nahe an die Säulen heran und bilden so Nischen, die Gelegenheit zur Aufstellung von Bänken boten; diese Bänke schützen zugleich die durchbrochenen Eisenplatten, unter welchen die Röhren der Luftheizung entlang gehen, vor dem Betreten. Oben dagegen sind die Anten flach, so daß zwischen Wand und Säulen ein Gang entsteht, der rings um den ganzen Saal und durch den Mittelbau läuft; reiche, durchbrochene Ornamenttafeln in Erz, die zwischen den erwähnten Säulenstühlen eingesetzt sind, bilden die Brustwehr desselben. In beiden Stockwerken sind die Wandflächen in kostbaren Stuck nach Art des seltenen giallo antico mit andersfarbigen Einfassungen auf das Geschmackvollste und in feiner Berücksichtigung der Gesammtfarbenwirkung des verschiedenen Materials geschmückt. Ueber den korinthischen Säulen spannen sich Archivolten zierlich aus, hinter welchen kleine auf eisernen Rippen aufsetzende Gewölbe den Laufgang bedecken. In den Zwickeln zweier Archivolten belebt eine Ornamentrose die Fläche, und dann schließt ein kräftiges, auf Konsolen ruhendes Gesims die Architektur ab. Das Gesims ist in Gyps ausgeführt und sammt der Mauerfläche und den Archivolten weiß gehalten, wodurch eine ruhige, obwohl vielleicht etwas zu kalte Haltung erzielt wurde.

Für die Dachkonstruktion sind nun die beiden Langseiten des Saales bedeutend. Ueber dem Hauptgesims, der Stellung der Säulen entsprechend, befinden sich Konsolen, die mit Greifen ornamentirt sind, und auf welchen die großen sichelförmigen Eisenträger aufsetzen, die den wichtigsten Theil der Decke bilden. Zwischen je zwei Konsolen befindet sich ein kleines halbkreisförmiges Fenster mit mattem Glase, hinter welchem die Konstruktionen des Deckenwerkes sich verbergen. Dies ganze Eisengerippe ist erzartig angestrichen, dagegen haben die Kasetten, von denen zwei Reihen zwischen je zwei Trägern aus Topfziegeln eingewölbt sind, auf rothem Grunde im Ornament einen thonfarbenen Anstrich erhalten. Auf diese Weise gelang es, der Decke den Charakter echter Monumentalität zu geben und ihr zugleich diejenige Leichtigkeit zu sichern, die nothwendig ein in so außerordentlicher Spannweite frei über dem

Raume ſchwebender Bautheil erfordert. Je ein letzter Eiſenträger liegt nun natürlich vor jeder der beiden ſchmalen Saalwände; zwiſchen ihm und dem Hauptgeſims entſtand alſo eine Mauerfläche, welche keine konſtruktive Bedeutung beſitzt, ſondern die nur ausfüllend abſchließen ſoll. Dieſe eignete ſich vorzüglich zur Entfaltung maleriſchen Schmuckes, und ſie iſt denn auch durch zwei große Bilder geziert, die wir ſogleich noch beſonders betrachten werden.

Zuvor aber müſſen wir noch einen Blick auf den Trennungsbau werfen. Er hat im Ganzen ſieben Oeffnungen, die im unteren Stock durch eben ſo viele Thüreinfaſſungen aus weißem Marmor umſchloſſen ſind, und welche durch die Säulenſtellung ihre Theilung erhielten. Oben dagegen fehlen die Thüreinfaſſungen und der ganze Raum zwiſchen den beiden Säulenreihen iſt frei für den Laufgang, ſo daß es möglich war, denſelben durch eine geſchmackvolle Anwendung flacher Kuppelgewölbe zu überdecken. Vom Hauptgeſims des Mittelbaues bis zur Saaldecke iſt, wie bemerkt, ein freier Raum, welcher in der Weiſe künſtleriſche Belebung erhalten hat, daß auf jeder Seite über dem Hauptgeſims Gruppen von zwei liegenden Figuren gebildet ſind, zwiſchen denen eine Uhr angebracht werden konnte. Dieſe Figuren ſtellen hier eine Flora und einen Merkur, dort wieder eine Flora oder Abundantia, wie man will, und einen Gott der Schiffahrt dar, und ſind ſämmtlich in Gyps von Profeſſor Fiſcher ausgeführt. Es läßt ſich nun nicht verhehlen, daß der Trennungsbau ungemein ſtört; und zugegeben, daß der Zweck unbedingt eine Theilung des Saales in zwei Räume für Geld- und Kornbörſe forderte, ſo ſehe ich nicht ein, wie ſo dieſer Zweck auch das obere Stockwerk forderte, da doch der Verkehr nur unten am Boden ſtattfindet. Und grade dies obere Stockwerk beeinträchtigt den Geſammteindruck ſo, daß man, wie geſagt, beim Eintritt gar nicht merkt, daß das Ganze ein Saal iſt. Es iſt zwecklos und in ſeinem ſtörenden Einfluſſe unſchön; ich kann ſeinen Sinn ſchlechterdings nicht begreifen, während ich mir an ſeiner Stelle den einfachen unbedeckten Gang über dem untern Stockwerke nicht nur als weniger unſchön, ſondern auch ſo vorſtelle, daß der Mittelbau in beſcheidener Unterordnung wirklich nur als die Trennung eines Raumes erſchiene, während er jetzt zwei ſelbſtſtändige Räume bil-

det, die nur eine gemeinsame Decke haben. Konnte aber ein einstöckiger Mittelbau aus ästhetischen Gründen der Kahlheit, des gestörten Gleichgewichtes und anderer Stylwidrigkeiten wegen keine Anwendung finden, und konnte der Baukünstler die Trennungswand des einen Raumes nicht anders harmonisch organisiren, so würde er den strengen Gesetzen der Architektur gemäß wohl richtiger verfahren haben, wenn er die Einheit des Saales auch gänzlich aufgegeben und zwei Säle in sogenannter Zwillingsanordnung bis in ihre Einzelheiten durchgeführt. So ist immer ein künstlerischer Widerspruch vorhanden, gegen den sich jedes unbefangene ästhetische Gefühl auflehnt.

Der Fußboden des Börsensaales besteht an den Wänden herum aus einem Streifen farbigen Marmorgetäfels, während die große innere Fläche aus eichenen Stäben zusammengesetzt ist. Dieser Fußboden ist einfach, dauerhaft und leidet selbst durch den stärksten Verkehr nicht, doch sieht er eben nicht luxuriös aus. Das plastische und gemalte Ornament ist im ganzen Saale einheitlich im antiken Sinne mit künstlerischem Geschmack durchgeführt und gereicht dem Bau zur besonderen Zierde. Ein Gefühl für Schönheit gibt sich in der Wahl der verschiedenen angewendeten Farben kund, die trotz ihres Reichthumes und Glanzes nicht bunt und überladen erscheinen, die vielmehr einen heiteren und harmonischen Eindruck glücklich hervorbringen.

Doch wenden wir uns nun zu den beiden großen Gemälden, die in der bekannten stereo-chromatischen Technik ausgeführt sind. Der Bestimmung der beiden Saalhälften entsprechend stellen sie auf der südlichen Seite den „Ackerbau", auf der nördlichen den „Handel" dar. Ihre Komposition war wesentlich durch die lange niedrige Form der zu bemalenden Fläche bedingt, und so gliedert sich jedes der Bilder in drei Haupttheile, die unter sich in schöner Beziehung stehen. Nicht nur der naheliegenden Wahl des Gegenstandes und dem allgemeinen Charakter des Künstlers, sondern vor Allem der zwingenden poetischen Gewalt, die das Alltägliche mit dem Hauche edleren Lebens durchzieht, verdanken wir es, daß der treffliche Meister, Professor von Kloeber, die Göttergestalten der klassischen Welt in seine Darstellung verwebt, und dadurch diese

aus dem engen Kreiſe des Zufälligen und Vorübergehenden in die lichte Höhe des allgemein Gültigen und ewig Schönen erhoben hat.

Auf dem Bilde des „Handels“ ſehen wir ganz zur-Linken, wie geſchäftige Zwerge die koſtbaren Erzklumpen aus dem Schooße der Erde zu Tage bringen, wie dann Männer unter einer doriſchen Halle arbeiten, um aus den geförderten Stoffen das länderdurcheilende Rad und das rollende Geld zu ſchaffen. Knaben führen die goldenen und ſilbernen Münzen in koſtbaren Schaalen fort, ein anderer wälzt eine ſchwere Geldtonne und wieder ein anderer ſtürzt den Inhalt ſeiner Schaale in ein größeres Gefäß, das neben dem ſitzenden Hephäſtos, dem Gotte der Eſſe, ſteht. Hinter dieſem bändigt Athene, die Göttin des Gedankens und der Kunſt, das wilde feuerſchnaubende Roß, als Sinnbild ungezähmter elementarer Gewalt. Dann folgt, die Mitte des Bildes einnehmend, Hermes, in der Linken den Stab des Götterboten kühn erhebend und in der Rechten den Geldbeutel haltend, den er aus Hephäſtos' Händen empfangen. Neben ihm ſchließen die lieblichen Geſtalten zweier Horen mit grünendem Zweig und ſchwellendem Blüthenhorne dieſe Gruppe. Während ſo im mittleren Theile ſinnbildlich die allgemeine ethiſche Nothwendigkeit und Beziehung des Handels angedeutet wird, während links die äußeren Mittel deſſelben gewonnen werden, iſt die rechte Seite der Darſtellung der Handelsblüthe eines gebildeten Volkes gewidmet. Da bewacht zunächſt den Horen ein Knabe einen Behälter mit Schriftrollen, neben ihm ſteht in edler Größe die Boruſſia mit dem Adler-gekrönten Stab in der Rechten und mit der Linken ſchützend eine Tafel berührend, die das Wort „Handelsgeſetzbuch“ trägt. Dann ſchließen ſich Gruppen von Studirenden, Leſenden, Lernenden an, und im Vorgrunde deuten ein weißer und ein ſchwarzer Knabe die Beziehung zu fernen Welttheilen an. Im Hintergrunde drängen ſich im Hafen die Maſten und eine reiche Architektur krönt das Ganze; eine Säule derſelben als Sinnbild der Kultur gegenüber den rohen Maſſen, womit links die Darſtellung beginnt, ſchließt ganz rechts das Bild.

Das andere Gemälde, der Ackerbau, iſt in ſeinem Ideengange noch einfacher. Von links her ordnen ſich ein Holzhauer und Fiſcher in ihrer Beſchäftigung an, und dann ſehen wir den reichen, feſtlich

geschmückten Erntewagen, den zwei stattliche, weiße Ochsen ziehen. In der Göttergruppe thront, die Mitte des Bildes einnehmend, auf Löwen bespanntem Wagen, Kybele, die Tochter des Himmels und der Erde, die Schwester der Zeit, die alles gewährende „große Mutter", deren Name bis heute in Italien in dem „gran madre" der Maria sich erhalten hat. Zu ihrer Rechten schreiten ihre Töchter Demeter mit den Gaben des Feldes, Hestia mit dem heiligen Feuer des Heerdes. Zu ihrer Linken, also im Bilde nach rechts hin, sind die freundlichen Götter, die zur Nothdurft des Lebens die Lust fügen, in schöner Gruppe vereinigt. Der jugendliche Dionysos, der Retter des Menschen von Sorge und Leid, hält weinumkränzt die Göttin der Schönheit, Aphrodite (oder vielleicht Ariadne?), umschlungen, und zu seinen Füßen verwahrt die Pfeile der Liebe der kleine Eros, der Herrscher über Götter und Menschen. Im rechten Theile des Bildes schließen sich an eine Pansgruppe Jäger und Hirten, und eine ferne Landschaft bildet den Hintergrund.

Der reiche Inhalt dieser beiden Fresken erinnert unwillkürlich an einige Stellen in Schiller's „Spaziergang". Das Landleben und Treiben der Stadt ist so innig mit den poetischen Gestalten der klassischen Mythologie verwebt, die Anschauung so lebendig und die einzelnen Scenen des Gedichtes den Gruppen des Bildes so ähnlich, daß man ohne Absicht an jene Verse denkt, wenn man die Kloeber'schen Figuren sieht. Mit großem Glücke hat Kloeber diesen Kompositionen poetische, sinnreiche Gedanken und ideale Form zu geben gewußt. Freilich ist sein Styl nicht klassisch, aber er ist doch so edel, daß er mit den Ideen wohl stimmt und eine einheitliche Wirkung zuläßt. Auch die Farbe ist durchaus günstig und gelungen. Diese, in unsern Tagen seltenen, Vorzüge sind besonders dem Bilde des Ackerbaues eigen; weniger ausgezeichnet dagegen ist die Gesammtwirkung des Handels, wo die beiden mittleren Göttergestalten des Hermes und der Athene nicht würdig genug erscheinen und den reinen Wohlklang des Ganzen stören. Ein Uebelstand jedoch, an dem der Maler nicht die Schuld trägt, ist der, daß die Bilder für den deutlichen Genuß sich zu hoch befinden. Die Figuren, welche in dem angewiesenen Raume nicht größer sein konnten, sind eben bei der bedeutenden Entfernung von

70 bis 80′ vom Beſchauer für ein unbewaffnetes Auge nicht mehr deutlich zu erkennen. Dafür ordnen ſich aber die Malereien der Architektur in ſchöner Weiſe ein und bilden einen weſentlichen Schmuck des großartigen Saales.

Es bleibt uns noch eine Betrachtung der anderweitigen Räumlichkeiten übrig. Die Flügelbauten gehen, wie bemerkt, bis zur Hintergrenze des Grundſtückes durch; ſie enthalten die Treppen, die Wohnungen der Diener, Miethsräume, Geſchäftszimmer, ein Telegraphenamt und dergleichen mehr; in den ſehr ausgedehnten Kellerräumen befindet ſich eine öffentliche Wirthſchaft. Der Saalbau, welcher ſich zwiſchen beiden Flügeln hinzieht, dehnt ſich etwa nur auf $^3/_5$ der Grundſtückstiefe aus, ſo daß hinter demſelben in ſeiner ganzen Länge ein Hof entſtand. Dieſer iſt die ſogenannte Sommerbörſe. Seine eine Langſeite bildet alſo die Hinterfront des Saalbaues, welche in flacher Pilaſterarchitektur, der Vorderfaçade entſprechend, dieſelben hohen rundbogigen Fenſter hat, dagegen an Stelle der kleinen Dachſtubenfenſter die volle Mauerfläche beſitzt, die durch Anbringung umkränzter Wappenſchilder und einer Uhr belebt iſt. Hier kann man ſich unmittelbar überzeugen, daß die Theilung und Proportion in dieſer Anordnung ungleich würdiger erſcheint, als wenn die getadelten kleinen Fenſter vorhanden ſind. Die Wappen gehören deutſchen Handelsſtädten an und tragen der Reihe nach die Inſchriften Koeln, Koenigsberg, Elberfeld, Basel, Lübeck, Magdeburg, — hier ſchaltet ſich die Uhr ein, — Stettin, Danzig, Breslau, Wien, Augsburg, Triest. Die andere Langſeite iſt mit derſelben Architektur ausgebildet, doch ſind in der Mitte freiſtehende Pfeiler errichtet, welche die Durchſicht in das Nachbargrundſtück geſtatten und dem ganzen Hof einen heiterern Anblick gewähren. Die Hoffronten der Flügel haben eine einfache aber ſinnvolle Ausbildung durch ein Antenſyſtem erhalten. Eine Portikus zieht ſich in der Höhe des unteren Stockwerkes an dieſen beiden und an der Saalſeite herum, und gewährt nicht nur den angenehmern und bequemeren Austritt, ſondern auch einen kühlen oder gedeckten Aufenthalt an heißen oder regneriſchen Sommertagen.

Um auch nach einer andern Richtung hin ſich eine Vorſtellung von der Großartigkeit des ganzen ſo vollendeten Werkes zu machen, wird viel-

leicht die Bemerkung beitragen, daß zu den Mauern 5¼ Millionen Ziegelsteine verarbeitet, daß 5700 Centner Guß- und Schmiedeeisen verwendet worden sind, daß im Saal sich die oben erwähnten 128 monolithen Säulen aus hartem schlesischen Granit befinden, und daß überhaupt 41,800 Quadratfuß Grundfläche überbaut sind. Bei der Kostbarkeit des Materials, der seltenen Pracht und der schnellen Ausführung des Ganzen ist die verwendete Summe von kaum 700,000 Thalern eine in der That mäßige. Hitzig hat auch hierin den Erwartungen der Kaufmannschaft vollkommen entsprochen, und sich überhaupt durch dieses ausgezeichnete Werk eine achtbare Stelle in der Kunstgeschichte, besonders aber in der Geschichte der Stadt Berlin gesichert.

Die Friedenskirche bei Potsdam
und ihre Kunstwerke.

Tritt man aus dem Marlygarten bei Potsdam in das Atrium der Friedenskirche ein, so fällt der erste Blick auf den in der Mitte des Impluviums stehenden Christus von Thorwaldsen. Links durch den Säulengang an der nördlichen Wand, — denn die Kirche ist im altchristlichen Sinne von Osten nach Westen orientirt, — gelangt man zu einer halbkreisförmig angebauten Nische: hier steht Ernst Rietschel's unübertroffenes Werk, die Maria mit dem Leichname Christi. Ihr gegenüber an der südlichen Wand ist Rauch's Mosesgruppe aufgestellt worden. Drei ausgezeichnete Kunstwerke der Neuzeit schmücken so die Vorhalle der kleinen Basilika, die, von Friedrich Wilhelm IV. erbaut, den Namen „Friedenskirche" trägt und die körperlichen Reste dieses Königs birgt. Wenn nicht in der Majestät eines hochgethürmten oder weitgestreckten Baues, sondern mehr noch in dem Adel, den die Kunst verleiht, die echte Würde ruht, so kann man in Wahrheit diese Grabesstätte eine königliche nennen.

Vom rein künstlerischen Standpunkte bieten diese drei Werke ein so bedeutendes Interesse dar, daß ich hier etwas näher auf dieselben eingehen will. Es ist kaum eine Frage: Rietschel's Pietas wird trotz Thorwaldsen und Rauch das vollendetste und schönste unter ihnen sein, und diesen Vorzug dankt sie vornehmlich dem Gegenstande selbst. Große Innerlichkeit des rein menschlichen Gefühles und unbedingte Verständlichkeit in sich selbst für jedes empfindende Gemüth sichern dem echten Künstler schon von vornherein einen gewissen Erfolg seines Werkes. Versteht er es aber nun, dieses auch noch durch seine Auffassung in edle Gruppirung zu bringen, durch seine eigene Empfindung mit Leben, Wärme

und Seele erfüllen, und endlich durch seine Handhabung in klassischer Formenreinheit auszuführen, so liefert er gewiß eine Arbeit von ausgezeichneter Schönheit. Rietschel's Auffassung weicht von allen bisherigen bedeutenderen Darstellungen dieses Gegenstandes ab. Er legte den Leichnam in stiller Ruhe mit dem Kopfe erhöht sanft ausgestreckt auf einem Tuche hin, und umkleidete ihn nur um die Hüften mit leichter Gewandung; aber die Maria ließ er hoch aufgerichtet in edler Größe knieen und das Antlitz gegen das Haupt des geliebten Sohnes neigen. Zu ihrer Linken steht ein Salbkrug mit einem Tuche darauf, und dies rundet die Gruppe zum anmuthig-edeln Umrisse ab. Um wie viel maßvoller und würdiger ist diese Auseinanderhaltung, diese natürliche Einfachheit, als wenn der schwere Leichnam auf dem Schooße der Mutter, als trüge ihn dieser nun zum zweiten Male, ruht! Sie gibt dem Ganzen eine gewisse Feierlichkeit, einen strengen Ernst, der nur zu gut mit dem Schmerze im Busen der Maria stimmt. Aber innerhalb dieser Grenze, welche das Wesen der Plastik und das schöne Maß klassischer Kunst vorschreiben, ist die Empfindung des ungeheuren Leidens erschöpft. Die Mutter der Schmerzen hat noch die Kraft, aufgerichtet am Leichname ihres Sohnes zu knieen, und nicht eine wilde Trauer verzerrt ihre Züge. Wie Niobe leidet sie stumm; doch nicht wie diese einen letzten, Gnade erflehenden Blick sendet sie nach oben, ihre Seele ist ganz dem Sohne hingegeben, und in stiller Demuth schaut sie in das todte, von ewigem Frieden erfüllte Antlitz, — hier ist ihr Trost, ihr Heil, ihre Hoffnung. So knieet dieselbe Gestalt, zum ersten Male in einer vielhundertjährigen Kunstentwickelung, in tragischer Größe neben dem Todten, den sie als Neugebornen, auf so vielen Bildern älterer Maler, holdselig beglückt und hoffnungsreich auch knieend verehrte. Ich halte Rietschel's Werk für die schönste plastische Pietas, und stelle sie für mein Gefühl über Michelangelo's berühmter Gruppe in St. Peter zu Rom, natürlich mit Ausschluß derjenigen Eigenthümlichkeiten dieser letzteren, in welchen der große Buonarotti nie zu erreichen, geschweige zu übertreffen ist. Das unter den Arbeiten früherer Jahrhunderte besonders sich auszeichnende, bekannte mittelalterliche Holzschnitzbild in der Jakobskirche zu Nürnberg und neuere Arbeiten, wie etwa von Widnmann oder Achtermann, treten von selbst zurück.

Anders ist es mit dem Rauch'schen Moses. Der Gegenstand trägt seine Erklärung schon nicht mehr in der Darstellung unmittelbar und selbst. Man sieht auf starrendem Felsen einen Mann in aufschauender, betender Stellung mit emporgehobenen Händen sitzen, rechts und links neben ihm, mit dem einen Fuße auf dem mittleren Felsblock noch knieend, zwei andere Männer stehen, die mit ihren Armen die seinigen halten. Der eine der letzteren schaut zu jenem hinauf, der andere blickt herab in die Umgebung heraus. Wem der Sinn und die Idee dieser Gruppe nicht gesagt wird, oder wer nicht ganz bibelfest ist, der wird schwerlich das, was die Drei wollen und erreichen, aus ihrer Stellung und Geberde mit Sicherheit abnehmen können. Denn wer kommt auf den Einfall, daß hier ein Wunder dargestellt ist? Und selbst wenn er dies weiß, so erkennt er den Ausgang des Wunders aus dem Dargestellten noch nicht, denn wo sieht er Amalek fallen und Israel siegen? Die Wirkung der Handlung, die wir sehen, — denn daß lediglich eine Situation dargestellt sei, wird Niemandem zu behaupten einfallen, — ist nicht nur übernatürlich, sondern sie liegt auch außerhalb der Darstellung selbst. Wir brauchen also eine Erklärung und diese steht im 2. Buch Moses 17, 10—13, wo es heißt: „Und Josua that, wie ihm Moses sagte, daß er wider Amalek stritte. Moses aber und Aaron und Hur gingen auf die Spitze des Hügels. Und dieweil Moses seine Hände empor hielt, siegete Israel; wenn er aber seine Hände niederließ, siegete Amalek. Aber die Hände Moses waren schwer, darum nahmen sie einen Stein und legten ihn unter ihn, daß er sich darauf setzte. Aaron aber und Hur unterhielten seine Hände, auf jeglicher Seite einer. Also blieben seine Hände steif, bis die Sonne unterging. Und Josua dämpfte den Amalek und sein Volk durch des Schwertes Schärfe." — In der Rietschel'schen Pietas die einfachste Natürlichkeit: die trauernde Mutter beim Leichname des Sohnes, eine Scene, die in ihren Grundzügen sich täglich wiederholt, denn nur menschlich, aber wie edel menschlich! hat der Meister den Gegenstand gefaßt und in sein Werk nichts gelegt noch legen können vom überirdischen Gott, von der unbefleckt empfangenen, heiligen Jungfrau; — im Rauch'schen Moses ein seltsames Wunder, eine Gruppe von dreien, von denen zwei nichts thun, als dem dritten die Arme zu halten, eine befrem-

bende Handlung, deren Sinn und Erfolg in der Kenntniß des Beschauers vorausgesetzt wird. Für die Plastik ist diese Idee mindestens eine unbrauchbare und verfehlte, wie sie es in dieser Begrenzung auch für die Malerei sein würde. Wir haben es also hier mit einem Gegenstande zu thun, der zur Darstellung durch bildende Kunst schlechterdings nicht taugt, und zwar nicht taugt, weil die Handlung, welche vor sich geht, nicht aus dem gewählten und dargestellten Augenblick ersichtlich ist. Wem würde auch nur etwas von dem Vorhergehenden und Folgenden der Handlung, worauf es doch ankommt, beim Anschauen der Mosesgruppe deutlich? Der Einwand, daß die Gruppe allein die Handlung des Gebetes vorstelle, und daß sie als solche lediglich aufzufassen sei, ist hinfällig. Denn wozu soll dabei die wunderliche Unterstützung der Arme durch zwei Nebenfiguren, die nicht beten, dienen? Rauch selbst hat eben grade durch die Haltung dieser Nebenfiguren auch ganz entschieden einen Bezug nach Außerhalb, welchen der Beschauer sich zu denken hat, ausgesprochen. Die Gestalt zur Rechten des Moses blickt mit dem Ausdrucke freudiger Befriedigung schräg herunter auf den, im Geiste des Beschauers zu ergänzenden, Sieg Israel's. Wenn Schnorr denselben Gegenstand in seinem Bibelwerke (Blatt 53) darstellte, so brachte er ihn eben nur durch die Einführung der kämpfenden Heere in die Komposition und durch die Unterschrift zu künstlerischer Rundung in sich, und zum unmittelbaren Verständniß des Beschauers. In dieser Folge von biblischen Bildern ist eine solche Darstellung, gegen die als einzelne Komposition für sich betrachtet doch noch manche ästhetische Bedenken sich vorbringen ließen, unbedingt zulässig; aber bliebe dieser Controverspunkt hier selbst unentschieden, so ist immerhin so viel klar, daß dies Beispiel mit Nachdruck zeigt, wie bedeutend die Mittel der Malerei, in Bezug auf die Darstellung von Ideen und Handlungen, jene der Bildnerei übertreffen. — Könnte man aber diesen verfehlten Grundgedanken bei Betrachtung des Rauch'schen Werkes vergessen, so müßte man freilich der sehr schönen Gruppirung, dem edlen Styl der Gewandungen, dem innerlichen Ausdruck und allen künstlerisch-technischen Vorzügen dieser Arbeit eine noch größere Anerkennung zu Theil werden lassen, als man ihm in dieser Hinsicht ohnehin nicht versagen kann.

Endlich nun der Thorwaldsen'sche Christus, diese kolossale Mannesgestalt mit der von der linken Schulter herabwallenden Gewandung, mit der Speerwunde in der rechten Seite, den mild wie zum segnenden Empfangen ausgebreiteten Armen und dem sanft gesenkten Haupte. Was sagt uns dieser Christus? Können wir mit ihm empfinden? Fühlen wir uns in ihm erhoben? Wie spricht zu uns die Seele, die in diesen Formen wohnen kann? Die Antworten auf alle diese Fragen werden ziemlich unbefriedigend ausfallen, aber nicht, wie unsere Frommen meinen, weil dieser Christus kein christlicher Christus sei, sondern ein heidnischer Christus, von einem griechisch denkenden Künstler gebildet; nein! — sondern weil die Schwierigkeit der Darstellung wieder im Gegenstande liegt. Soll nämlich das Uebernatürliche, was die Kirche in die Erscheinung Jesu legt, also der Gott in Menschengestalt, das fleischgewordene Schöpferwort des Johannes-Evangeliums für die Anschauung lebendig werden, so reicht der Gegenstand weit über die Mittel der Kunst hinaus; denn nicht eine bestimmte Eigenschaft Gottes soll in persönlicher Erscheinung dargestellt werden, wie etwa die göttliche Stärke im Ares, sondern die ganze Fülle göttlichen Geistes und göttlicher Liebe, die keines Menschen Geist faßt, geschweige eine Menschenhand körperlich bildet. Da bleibt denn nichts übrig, wenn trotzdem auf solchen Darstellungen bestanden wird, als zu symbolisiren. Die Symmetrie muß herhalten, um das Angesicht in eine unwahre architektonische Steifheit zu bringen, ein Heiligenschein muß das Haupt mit widrigem Reifen umgeben, und die Dogmatik erschöpft sich, einen mystischen Sinn in alle diese unnatürlichen Formen zu legen. Zwar hat die alte christliche Kunst in ihrer kühnen Begeisterung bei maßvoller Symbolik und roherer Formengebung eine große Hoheit, eine Art von übermenschlicher Würde in ihre Christusgestalten zu legen gewußt, allein schon in der nächsten künstlerischen Entwickelungsphase ging der hohe Sinn dieser ursprünglichen Symbolik unter. Mit der Schönheit, dem wahren Wesen des Kunstwerkes, hat es hier bald ein Ende; der dogmatisch-symbolische Christus ist kein Gegenstand für freie und wahre Kunst. Es bleibt also wieder nur die rein menschliche Auffassung. Wie aber kann sich der Künstler diesen vollkommenen, gotterfüllten Menschen denken? Wie soll er Dem Charakter geben, was

in geistiger Hinsicht philosophischer Allgemeinheit entspricht? Behandelt er sein Werk so, daß nur der begeisterte Lehrer zur Erscheinung kommt, oder nur der unschuldige Dulder, oder nur die liebende Seele, so gibt er nur einzelne Seiten, nie den ganzen Christus. Wie soll ein Künstler in dieselben Gesichtszüge, in dieselbe Gestalt zugleich die Begeisterung des Verkündigers einer neuen Religion, die festeste Ueberzeugungstreue, die allumfassende Liebe, die selbstloseste Güte, die tiefste Trauer und den größten Schmerz legen? Es wird die Lösung eines Problems gefordert, und versucht sich dennoch ein Künstler einmal daran, so kann er sicher sein, daß er mit Recht mehr Tadel als Beifall findet. Es zeigt sich dies z. B. an einem Bilde des Annibale Caracci, jenem würdigen, rein menschlich aufgefaßten Christuskopf im Dresdener Museum. Wir bewundern hier die kühne Erfindung, die geistreiche Durchführung und die edle Behandlung, und können es trotzdem täglich erfahren, wie bei weitem die Mehrzahl der Beschauer in diesem Kopfe nicht den Christus, der in ihnen lebt, wieder erkennen. Den Einen fehlt fast Alles, den Andern ist er zu profan, den Dritten sind seine Locken zu wild und den Vierten sein Auge nicht sanft genug, und was die Fünften und Sechsten und Hundertsten sagen, wird hundertmal ein Anderes sein. Es ergibt sich daraus, daß selbst der rein menschliche Christus einmal durch die geistigen Gegensätze, die in ihm vereinigt dargestellt werden sollen, über die Mittel der Kunst hinaus geht, das andere mal durch die Allgemeinheit seines Wesens der für künstlerische Darstellung so nöthigen charakteristischen Besonderheit entbehrt, und daß wir also am Ende uns gestehen müssen: dieser Christus sei auch kein Gegenstand für die Kunst. Will man Christus darstellen, so muß man Augenblicke wählen, wo er sich in besondern Situationen, in bestimmten Seelenzuständen befindet, damit eine einheitliche Stimmung das ganze Wesen durchklingen kann. Dies letztere tritt dann aus einer, über menschliche Darstellungskraft hinausreichenden, allumfassenden Idealität heraus, und geht durch Concentration auf ein bestimmtes Ereigniß in eine mehr oder weniger begrenzte Persönlichkeit über. Deshalb ist Leonardo's unerreichter Christuskopf so ergreifend und rührend, weil wir unmittelbar sehen, wie diese Gestalt voll Adel und Liebe, voll innerer Hoheit und reiner Güte mit Bewußtsein am tragischen Wendepunkte

ihres Lebens ſteht. Deshalb bewegt des Dürer's Chriſtus auf den Titeln der beiden Paſſionen unſere Seele ſo tief, weil der große Meiſter den Heiland menſchlich begrenzt, und deſſen Leiden innerhalb dieſer Grenze nach ſeiner menſchlich-künſtleriſchen Empfindung erſchöpft hat. Deshalb ſpricht ein neueres Werk des Cornelius, wie Chriſtus ſich dem zweifelnden Thomas entdeckt, ſo mächtig zu unſerm Herzen, weil dieſer ebenſo große als milde Chriſtus ſich aus der Allgemeinheit hinweg in den engſten Bezug zum Kreiſe der Jünger verſetzt, und hier mit leiſer Trauer zwar, doch mit unendlicher Liebe den Zweifler überwindet. Je menſchlicher die Lage oder die Handlung iſt, in welcher die Kunſt Chriſtus darſtellt, um ſo wahrer und tiefer wird das Werk ausfallen können. Schon beim jüngſten Gericht erſcheint aus dieſem Grunde meiſt Chriſtus unter der Würde des Augenblicks menſchlich, oder als ein mehr oder weniger ſeelenloſer Typus. Denn wie könnte der Künſtler die Seele Desjenigen erfaſſen, auf deſſen Wort Himmel und Erde, Lebendige und Todte ſich verwandeln ſollen?

Am allerbedenklichſten aber wird die Darſtellung des Chriſtus als Chriſtus ſchlechthin. Und doch iſt die Verſuchung, eine ſolche Darſtellung zu wagen, für einen großen Künſtler nicht gering. Thorwaldſen iſt nun zwar nicht aus unmittelbarem, innerſtem Drange an dieſe Arbeit gegangen, vielmehr hat ihn eine äußere Veranlaſſung derſelben zugeführt. Schwer iſt es ihm denn auch geworden, ſich in dieſen Gedanken zu finden, und fünf Entwürfe, die er gemacht, hat er alle der Reihe nach wieder verworfen. Endlich faßte er dieſe Figur in ihrer einfachen, bedeutungsreichen Bewegung. „Simpel muß ſo eine Figur ſein, — ſagte er ſelbſt, indem er mit dem eigenen Körper die Bewegung machte*), — denn Chriſtus ſteht über Jahrtauſenden; kann eine Bewegung ſimpler ſein, als ich jetzt bin? und zugleich drückt es ſeine Liebe, ſeine Umarmung der Menſchen aus, ſo wie ich es mir gedacht habe, daß der Hauptcharakter von Chriſtus iſt.“ Dieſe Simplicität, dieſe würdevolle Einfalt hat Thorwaldſen erreicht, aber es iſt ihm nicht gelungen, dieſe, die Menſchen umarmende, Liebe auszudrücken; über die Andeutung

*) A. Keſtner, Röm. Studien. Berlin 1850. S. 78.

derſelben hat er es nicht gebracht. Man darf es behaupten, ohne dem Genius des großen Meiſters zu nahe zu treten, daß er an dieſem Chriſtuskopfe, wo doch vornehmlich jener ethiſche Ausdruck hätte wohnen müſſen, trotz mancherlei plaſtiſcher Schönheiten deſſelben dennoch geſcheitert iſt. Und er hat ſcheitern müſſen, weil die Aufgabe in ihrer umfaſſenden Allgemeinheit über die menſchliche Darſtellungsfähigkeit hinausgeht. Man wird freilich zugeſtehen, daß dieſer Chriſtus als einzelne Figur, wie er im Vorhofe der Friedenskirche ſteht, aus ſeinem weſentlichen Zuſammenhange geriſſen iſt, daß er demnach ſchwerer zu verſtehen iſt. Denkt man ihn ſich, wie er in der Frauenkirche zu Kopenhagen ſich befindet, umgeben von den Geſtalten ſeiner Jünger, ſo könnte man ihn, aus der idealen Allgemeinheit herausgetreten, als Lehrer und Meiſter auffaſſen. Die Haltung und Bewegung iſt eben ſo ſprechend, daß dieſe allein die Figur, ſobald die letztere in ihrer wahren Umgebung zur Erſcheinung kommt, verſtändlich machen; der Mangel pſychiſchen Ausdruckes wird dann weniger empfindlich ſein. Welchen großen künſtleriſchen Wurf aber Thorwaldſen durch den Gedanken dieſer Haltung gethan, haben ſeitdem die unzähligen Nachahmungen derſelben bewieſen; in neueſter Zeit hat ſich ſogar der geſchmackloſe Name eines „einladenden Chriſtus“ für die ganze Gattung ſolcher Darſtellungen bilden wollen.

Dieſe hier in Kürze entwickelten Gedanken drängen ſich mir mit Gewalt auf, ſo oft ich den Vorhof der Friedenskirche betrete. Der große Genius des Thorwaldſen verleugnet ſich in dem Chriſtus nicht, und ebenſo wenig thut dies die ernſte, von raſtloſem Streben getragene, auf Styl und Klaſſicität gerichtete Arbeit Rauch's in der Moſesgruppe, aber unſer warmes Gefühl, unſere innerſte Seele vermögen beide gar nicht oder nur in geringeren Graden zu beleben; wir werden unwillkürlich immer wieder von ihnen zur Pietas hingezogen. Sie ſchlägt die tieferen Saiten unſeres Herzens in ſchöner Harmonie an und feſſelt uns ſo ganz, daß wir uns willig und voll Befriedigung in ihren Anblick verſenken. Hier iſt dies innerliche Leben, dies Weben der Seele, wie es von den edleren chriſtlichen Stoffen nicht ohne Zwang zu trennen iſt, völlig in eine, nach klaſſiſcher Art entwickelte und durchgeführte Erſcheinung getreten.

Man könnte gar wohl, nachdem ſo die Verſchiedenheit des Eindruckes

dieſer drei Werke mit der Verſchiedenheit ihres Gegenſtandes in Verbindung gebracht wurde, nun auch verſuchen, unter dieſem Geſichtspunkt die Verſchiedenheit der künſtleriſchen Perſönlichkeiten unſrer drei Meiſter in Betracht zu ziehen. Da würde denn ſogleich ſich zeigen, daß Thorwaldſen als klaſſiſcher Bildhauer den Schwerpunkt ſeines Werkes in die plaſtiſche Geſtalt gelegt. Wenn es eines Beweiſes bedürfte, daß ein wahrhaft plaſtiſcher Genius ſich in innerlich reich entwickelten Individualitäten nicht mit Glück ausſprechen kann, ſo wäre er hier gegeben. Thorwaldſen hat ſeine ganze Kraft aufgewendet, und der Schwierigkeit ſeiner Aufgabe gegenüber konnte er endlich mit Recht ſagen: „Dies iſt das erſte meiner Werke, mit dem ich zufrieden bin!“ Er hat relativ höchſt Bewunderungswürdiges geleiſtet, und dennoch befriedigt ſein Chriſtus innerlich uns nicht. Was Rauch hingeſtellt, erweiſt ſich auf den erſten Blick als das Werk eines Meiſters ſeiner Kunſt; aber es zeigt nichts von den eigenthümlichen Vorzügen, dem beſonderen Werthe Rauch's. Hier erſcheint er uns als Erfinder ſchwach und unglücklich, und aus dieſem Werke allein würde man nicht verſtehen lernen, wie Rauch ſeine großen, ſachlich wohl begründeten Erfolge erreicht hat. Aber dies Beiſpiel lehrt uns, daß das künſtleriſche Erfinden, das Durcharbeiten von Ideen, das Schaffen von Innen heraus dieſes reich begabten Mannes ſchwächere Seite war*). Rietſchel war nicht ein plaſtiſches Talent im ſtrengen Sinne; er beſaß vielmehr lebhafte Neigung für Stimmung und Innerlichkeit, und er wäre deshalb vielleicht ein ebenſo bedeutender Maler geworden, als er ein vorzüglicher Bildhauer iſt. Wo die Plaſtik in Verbindung mit der Architektur alſo an ihrem eigentlichen Orte erſcheint, da legte er einen Mangel an Gefühl für Architektonik und plaſtiſche Gruppen-Compoſition an den Tag**), wo er aber einzelne Individualitäten bildete, da entfaltete er eine ſeltene Kraft, mit Seele und Stimmung die Geſtalten zu erfüllen. Er verſtand es, die Gefühlsinnigkeit der mittelalterlichen Bildwerke in vollen Einklang zu bringen mit den Bedingungen des klaſſiſchen Styles, und hieraus werden wir leicht

*) Die wahrhaft klaſſiſchen Reliefs an den Denkmälern Bülow's und Scharnhorſt's zu Berlin, welche dieſe Behauptung widerlegen würden, ſind nicht von Rauch erfunden, ſondern von Schinkel entworfen.

**) Vergl. weiter unten: „Einige neuere Bildhauerwerke“. Nr. 1.

entnehmen, weshalb er dem Cornelius auch eine maßgebende Bedeutung für die Bildhauerei zusprach*). Der von ihm hier behandelte Gegenstand einer Pietas entsprach deshalb ganz vorzugsweise seinen Fähigkeiten, seinen Neigungen, seinem Gemüthe. Dies Werk lehrt uns denn Rietschel also auch von seiner glänzendsten Seite kennen, während die Mosesgruppe uns Rauch auf ungünstigere Weise, in einem, seinem Talente nicht entsprechenden Gegenstande zeigt. Thorwaldsen aber tritt uns mit der ganzen Sicherheit des Genius auch hier entgegen, doch hält er sich, durch seine Natur bedingt, innerhalb der seligen Grenzen antik-klassischer Plastik; eine individuelle Innerlichkeit konnte er seinem Christus nicht verleihen. —

Was nun noch die äußerlichen Verhältnisse dieser drei Werke betrifft, so bemerke ich, daß der Christus eine galvanoplastische Wiederholung des in Kopenhagen befindlichen Originales ist, und daß er in dem Atrium der Friedenskirche unter freiem Himmel, freilich wohl etwas zu niedrig und in zu enger Umgebung, steht; auch ist die dunkle Patina dem Gesammteindrucke nicht günstig. Rietschel's Maria mit dem Leichnam ist das vom Meister selbst in Marmor vollendete Original. Das Modell von Rauch's Mosesgruppe steht im Lagerhause zu Berlin, die Marmorausführung ist aber erst nach des Meisters Tode ganz durch Albert Wolff besorgt worden. Das Modell des Christus fertigte Thorwaldsen in den Jahren 1820 und 1821; Rietschel's Pietas entstand im Modell 1846, die Marmor-Ausführung erfolgte seit 1850; endlich modellirte Rauch in den Jahren 1854 und 55 seine Mosesgruppe.

Dieser, mit so edeln Werken der Kunst geschmückte Vorhof bildet in seiner östlichen Seite zugleich eine Vorhalle der Kirche selbst. Diese stellt sich nun als ein liebenswürdiges kleines Bauwerk dar, das der alten, durch ihre Architektur und die in ihr befindlichen Malereien des Masaccio berühmten, Basilika von San Clemente zu Rom ziemlich treu nachgebildet ist; doch zeigt sich bei ihr deutlich, daß für protestantische Gemeindeversammlungen, wo die Predigt die Hauptsache ist, die Säulenstellungen den Blick auf den Sprechenden zu sehr beengen, und daß die niedrigen Seitenschiffe die Ausführung genügender Emporen nicht gestatten, daß also

*) Vergl. Riegel, Cornelius S. 334.

die Basilikenform für heutige Kirchenbauten auch praktisch sich nicht empfiehlt. *) Die Kuppel der Absis schmückt ein altes, etwa aus dem elften Jahrhundert stammendes byzantinisches Mosaikbild, das sich ehedem in der nun abgetragenen Cyprianuskirche zu Murano bei Venedig befand. Der altchristliche Charakter des Innern der Friedenskirche wird durch dieses alterthümliche Werk sehr gekräftigt, und er findet weitere Ausbildung in der, den alten Ambonen nachgebildeten Kanzel und anderem ähnlichen Geräth. Eine große Menge von Bibelsprüchen sind an den Wänden und Eingängen angebracht. Es läßt sich nicht leugnen, daß, wenn man in diese Kirche tritt, zwar der Eindruck ein überraschend angenehmer ist, daß man sich jedoch bald sagen muß, man sei einen solchen in protestantischen Kirchen nicht gewöhnt; ein paar Seitenaltäre, einige Heiligenbilder und die Messe lesenden Priester würden unsere Basilika zu einem Tempel machen, mit dem der Papst in Rom höchlichst zufrieden wäre. Es ist hier nicht der Ort, auf die Gründe dieser eigenthümlichen Erscheinung einzugehen; sie liegen theils in allgemeinen romantisch-pietistischen Strömungen, theils in besondern persönlichen Neigungen des Erbauers dieser Kirche, Königs Friedrich Wilhelm IV. In diesen Räumen ist nun auch das Grabgewölbe des verstorbenen Königs erbaut. Die Gruft befindet sich im Mittelschiffe unmittelbar vor der Absis an der Stelle, wo man im Mittelalter mit Vorliebe solche Grabesstätten anlegte, und sie ist geschmückt durch das Marmorbild eines sitzenden Engels mit der Posaune des Gerichtes, welches der König selbst bei seiner letzten Anwesenheit in Rom dort bei Tenerani zu diesem Zwecke bestellte. Diese Arbeit aber darf sich mit den besprochenen Bildhauerwerken nicht messen. So hat denn hier der unglückliche, mit geistigen Gaben reich ausgestattete König im Schooße der Erde die Ruhe, die er im Leben kaum kennen gelernt, und den Frieden gefunden, dem er mit Liebe und Hingebung diese Kirche erbaute.

*) Vergl. oben S. 110.

Das Humboldt'ſche Schloß Tegel
und ſeine Kunſtſchätze.

Nicht minder der kunſtſinnige Mann, der Italien geſehen, wie jeder Freund edler und höherer Richtungen im Leben wird freudig erſtaunen, wenn er diesſeits der Alpen, wo ihn ja nach Göthe'ſcher Meinung „ein graulicher Tag hinten im Norden umfängt", plötzlich vor einem Hauſe ſteht, das ihm die Villen Roms im eigengearteten Abbilde vor den Geiſt führt. Steht aber nun gar der Name Humboldt zu ſolch' einer Erſcheinung in nächſter Beziehung, ſo verweben ſich mannigfache Erinnerungen mit den Eindrücken der Kunſt und Natur zu einem ſchönen, anziehenden Bilde, dem jedes empfängliche Gemüth ſich willig hingibt. Doch mit Liebe und theilnehmendem Sinn will es betrachtet ſein, denn prunklos und beſcheiden liegt Tegel ſeitab von den vielbetretenen Straßen in heiterer Einſamkeit; es will nur ſeinetwegen aufgeſucht ſein, doch dafür lohnt es auch dem fühlenden Beſucher mit dem reinſten Genuſſe des Lebens, dem der Kunſt inmitten ſtiller Natur, wo der Geiſt eines der beſten Männer des deutſchen Volkes noch heute ihn anweht. Denn die Zeit iſt vorüber, in welcher man in Wilhelm von Humboldt nur den unnahbaren Gelehrten und Sprachforſcher erblickte, die Briefe an eine Freundin haben ihn als einen der edelſten Menſchen, als „das herrliche Gemüth, die Seele voll Hochſinn und Adel" enthüllt, die Geſchichte hat ſeinen Namen in das Buch der Helden gezeichnet, die für deutſche Ehre und Freiheit kämpften. In dieſer letzten Beziehung iſt vielleicht Humboldt noch nicht ganz, ſo wie er es verdient, allgemein gewürdigt, da eben ſeine weſentlichſten Wünſche, die auf Wiederherſtellung des deutſchen Reiches und Beſchränkung Frankreichs abzielten, an den Einflüſſen der fremden Diplomatie auf dem Wiener Congreſſe ſcheiterten. Sein Streben war kühn,

sein Wille gewaltig, und wie sehr man ihn fürchtete, beweist die Forderung Alexander's I., vor Humboldt den heiligen Bund geheim zu halten, bis er fest beschworen sei, in der That eine Forderung, die die ganze Bedeutung Humboldt's für die Sache der Freiheit in das hellste Licht stellt. Und dieser blieb er treu unter allen Umständen, ja er opferte ihr seine einflußreiche Ministerstellung, als man ihn zum Werkzeug einer Politik machen wollte, der die Karlsbader Beschlüsse zur Grundlage dienten. Von dieser Zeit, dem Januar 1820 an, war Humboldt unabhängig, ohne jedes Amt, wie er es vor dem October 1802 gewesen, wo er in Rom die Gesandtschaftsstelle übernommen hatte. Seine ganze Liebe wendete er nun wieder seinem stillen Tegel zu, wo er so glückliche Jahre der Kindheit verlebt hatte, als seine Eltern ihn aus seiner Geburtsstadt Potsdam, in der ungefähr gleichzeitig mit ihm auch York und Friedrich Wilhelm III. zur Welt gekommen, nach ihrem Landsitze dorthin gebracht, — und das nun in seinen Besitz übergegangen war. Nicht aus den geschriebenen und gedruckten Werken, nicht aus den öffentlichen Handlungen und Thaten allein spricht der Charakter und die Seele des Menschen: sein Haus ist der Spiegel seines Empfindens und Denkens, aus dem wir auch zurücklesen können in seinen eigenen Geist. Wohl aber kann kaum irgendwo dies Verhältniß inniger sein, als in Tegel, wo noch heute mehr als dreißig Jahre nach dem Tode des Besitzers die alten Räume den Adel des Gemüthes und die edle Bildung des Mannes verkünden, um dessen „junges Ohr schon die Schwäne der Hellenen gesungen", und der der Morgenröthe eines neuen deutschen Lebens mit Jubel entgegengekommen war.

Das kleine elterliche Gutshaus zu Tegel, welches früher ein Jagdschloß des großen Kurfürsten gewesen war, ließ Wilhelm von Humboldt im Jahre 1822 durch Schinkel bedeutend erweitern und in angemessene Bauformen bringen. Tegel war ehedem 1765 oder 66 durch Kauf oder Heirath in den Besitz des Oberstwachtmeister von Humboldt gelangt. Nach dessen 1779 erfolgtem Tode war seine Frau (geb. v. Colomb, verwitt. v. Hollwede) Eigenthümerin der Herrschaft bis 1796, wo sie starb. Im Jahre 1802 setzten sich die Söhne Wilhelm und Alexander derart auseinander, daß Tegel in den alleinigen Besitz von jenem kam.

Nach Wilhelm's Tode im Jahre 1835 erbte seine älteste Tochter Adelheid, Gattin des Generals von Hedemann, das Schloß, und nach deren Heimgange folgte ihr die jüngere Schwester, Wilhelm's dritte Tochter, Gabriele von Bülow. Im Falle des dereinst eintretenden Ablebens der letzteren soll das Besitzthum an die männlichen, in Ottmachau lebenden Nachkommen Wilhelm's zurückfallen.*) Bei dem erwähnten Umbau nun zeigten sich von besonders günstiger Wirkung die vier aus der ursprünglichen Anlage sich ergebenden Eckthürme, und die hieraus wieder entspringende Anordnung der Hauptfaçade, die uns den ganzen Bau als eine sinnvolle Gliederung zweier Flügel mit einem dazwischen liegenden Haupttheile erkennen läßt. Die Eckthürme wurden glücklich benutzt, um die am Thurme der Winde in Athen aus dem Alterthume erhaltenen schwebenden Reliefbilder der Winde in Wiederholungen, welche in Rauch's Werkstatt modellirt wurden, als Fries unter dem Hauptgesims derselben anzubringen. Diese Figuren und ihre unter jeder derselben dem Originale nachgebildete Bezeichnung lassen auf den ersten Blick dies Haus als etwas Ungewöhnliches und Besonderes erscheinen. Von Norden beginnend laufen die schwebenden Gestalten in der Richtung der Windrose um die ganze Außenseite an den Eckthürmen herum, so daß sich folgende Ordnung zeigt: ΒΟΡΕΑΣ, Boréas, der Nordwind — ΚΑΙΚΙΑΣ, Kaikías, der Nordostwind — ΑΠΗΛΙΩΤΗΣ, Apeliótes, der Ostwind — ΕΥΡΟΣ, Euros, der Südostwind — ΝΟΤΟΣ, Notos, der Südwind — ΛΙΨ, Líps, der Südwestwind — ΖΕΦΥΡΟΣ, Zéphyros, der Westwind — ΣΚΙΡΩΝ, Skíron, der Nordwestwind. In den Nischen des zwischen den Flügeln etwas zurücktretenden Mittelbaues stehen gegen den Garten gerichtet vier Nachbildungen berühmter Bildsäulen des Alterthums, die Humboldt durch Rauch's Vermittlung anfertigen ließ, nämlich der sogenannten Diana von Versailles, der Athene Giustiniani, der Amazone vom Capitol und des Faunes des Praxiteles.

Dies so bedeutsam ausgestattete Aeußere umgeben nun herrliche Bäume und eine einfache, anziehende Natur, die so gemeinsam wie

*) Vergl. Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 2. Aufl. Berlin 1865. Bd. I. S. 301 u. ff.

ein poetiſcher Hauch aus einem glücklicheren Lande in die ſtellenweis ſo kärgliche Umgebung Berlins hingezaubert iſt. „Ich liebe Tegel ſehr;“ ſchreibt in dieſem Sinne denn auch Humboldt, *) „die Gegend iſt wenigſtens die hübſcheſte um Berlin; auf der einen Seite ein großer Wald, auf der andern von Hügeln, die ſchön bepflanzt ſind, eine Ausſicht auf einen ausgedehnten, von mehreren Inſeln durchſchnittenen See. Um das Haus und faſt überall ſind hohe Bäume, die ich in meiner Kindheit erſt in mäßiger Stärke ſah, und die nun mit mir emporgewachſen ſind. Ich baue jetzt (10. Juli 1822) ein neues Haus hier, das ſchon halb fertig iſt, und bringe auch hierher die Gemälde**) und Marmorſachen, die wir haben.“ Zwei Jahre ſpäter kommt Humboldt wieder auf dieſe Bäume zurück, die ihm nicht einfach ein anmuthiger Schmuck, ſondern mehr ein ſeiner Seele ſympathiſches Symbol waren. Er ſpricht dies geiſtvoll und anziehend aus: „Der kleine Ort, den ich hier bewohne, iſt vorzüglich gemacht, alle Reize zu zeigen, welche große, ſchöne und mannigfaltige Bäume durch alle wechſelnden Jahreszeiten hindurch gewähren. Um das Haus herum ſtehen alte und breitſchattige, und umziehen es mit einem grünen Fächer. Ueber das Feld gehen in mehreren Richtungen Alleen, in den Gärten und dem Weinberge ſtehen einzelne Fruchtbäume, im Park iſt ein dichtes und dunkles Gebüſch, und der See iſt vom Walde umkränzt, ſowie auch alle Inſeln darauf mit Bäumen und Büſchen eingefaßt. Ich habe eine beſondere Liebe zu den Bäumen und laſſe nicht gern einen wegnehmen, nicht einmal gern verpflanzen. Es hat ſo etwas Trauriges, einen armen Baum von der Umgebung, in der er viele Jahre heimiſch geworden war, in eine neue, in einen neuen Boden zu bringen, aus dem er nun, wie unwohl es ihm werden mag, nicht mehr herauskann, ſondern langſam ſchmachtend ſein Ausgehen erwarten muß. Ueberhaupt liegt in den Bäumen ein unglaublicher Charakter der Sehnſucht, wenn ſie ſo feſt und beſchränkt im Boden ſtehen, und ſich mit den Wipfeln, ſo weit ſie können, über die Grenzen der Wurzeln hinausbewegen. Ich

*) Dieſe und die folgenden Briefſtellen aus den „Briefen an eine Freundin“. Leipzig 1860. S. 19. 99. 155. 156. 179. 216. 341. 368.

**) Dieſe blieben jedoch ſpäterer Beſtimmung gemäß in der Stadtwohnung zu Berlin.

kenne nichts in der Natur, was so gemacht wäre, Symbol der Sehnsucht zu sein. Im Grunde geht es dem Menschen mit aller scheinbaren Beweglichkeit aber nicht anders. Er ist, wie weit er herumschweifen möge, doch an eine Spanne des Raums gefesselt ..."

Der Haupteingang zum Schlößchen findet von der Rückseite statt, und man gelangt zunächst in ein von Säulen getragenes Vestibulum, welches auch nach der entgegengesetzten Seite den Austritt in den Garten vermittelt. Die Thür zur Linken führt in das Arbeitszimmer Humboldt's, die zur Rechten durch ein freundlich geschmücktes Treppenhaus in das obere Stockwerk. Ueber die Bestimmung und Benutzung des Hauses in seinen einzelnen Theilen gibt Humboldt in einem Briefe an seine Freundin folgende Erklärung: „Ich schreibe Ihnen heute nur wenige Zeilen, um die Kupferstiche von Tegel — (zwei Blätter aus den bekannten „architektonischen Entwürfen" Schinkel's) — nicht ohne Begleitung abgehen zu lassen. Die Bestimmung der einzelnen Zimmer steht zum Theil auf dem Plan. In dem als Bibliothek bezeichneten und den Cabineten nach dem Garten zu daneben wohne ich. Sonst sind im Erdgeschoß nur Leutestuben. In dem Stockwerke eine Treppe hoch ist, wie es auch bezeichnet ist, über der Küche das Eßzimmer. Auf der entgegengesetzten Seite des Hauses, in dem runden Ausbau — (es sind die kleinen runden Eckthürmchen des alten Baues gemeint) — nach dem Hofe hin, schlafen wir. Die übrigen Räume dieses Geschosses bewohnt meine Frau mit meiner unverheiratheten Tochter und zugleich sind es Gesellschaftszimmer. Der zweite Stock ist für meine Kinder und sind mehr hier, als da Platz haben, so räumen wir ihnen Platz im ersten Stockwerk."

In allen diesen Räumen weht ein Geist, der Geist echter Klassicität und hoher Einfachheit, die allen Prunkes fremd in der maßvollsten Schönheit ihren Ausdruck finden. Die in ihnen befindlichen Kunstwerke sind alle mit so unbedingtem Verständniß, mit so richtigem Gefühl für Beleuchtung und Umgebung aufgestellt, die architektonische Decoration der Wände ist so anspruchslos mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, aber dem Geschmacke nach echt gediegen angeordnet, daß die vollste Harmonie in diesem Hause ruht und dasselbe zu einem Tempel der Kunst, zu einem Heiligthum des Schönen macht, dessen Eindruck auf jedes empfängliche Gemüth im

hohen Grade beglückend und erfreuend wirkt. Wie sehr schon die Umgebung des Schlosses für eine solche Stimmung empfänglich macht, lassen die eigenen Worte Humboldt's ahnen, noch bedeutsamer aber wird diese selbst durch die innige Verschmelzung mit der Kunst, die schon im Aeußern des Schlosses sich ausspricht, die jedoch noch sinnvoller in der Grabstätte hervortritt, welche im Garten, als gehöre sie mit zum Ganzen, still und ehrfurchtgebietend liegt. An der Seite Wilhelm's und seiner Gattin ruht auch der große Alexander hier im ewigen Schlafe, aber nicht nach Art vornehmer Leute, die in ihren marmornen Mausoleen ihre Särge in unheimlicher Weise aufstellen, sondern menschlich einfach und mit der Natur versöhnend schlummern sie im Schooße der mütterlichen Erde, und ihre Gräber deckt der grüne Rasen, schmücken freundliche Blumen, die einzige Spende die der Mensch seinen Abgeschiedenen weihen kann. Und zu Häupten Aller erhebt sich auf einer schlanken jonischen Säule die Gestalt der Hoffnung als eine Mahnung, daß mit dem Tode das Leben nicht erlischt; dunkle Tannen umstehen im weiteren Halbkreise ernst und feierlich die Rückseite und blühende Rosen umschließen die Stätte an den Seiten und vorn. Dies ganze so ausgestattete Familiengrab ist von der seltensten Schönheit und hat durchaus die Weihe klassischen Geistes und edelster Kunst, so daß man wohl reiche und kunstvolle Fürstengrüfte, daß man Kirchhöfe mit ausgezeichneten Denkmälern sehen kann, aber nirgendwo den Geist stillen Ernstes und feierlicher Ruhe so finden wird, wie er uns an diesem Grabe, wo heitere Natur und hohe Schönheit sich paaren, anweht. Nur ein antiker Sinn konnte sich eine solche Stätte errichten, und nur zwei so unerreichte Meister wie Schinkel und Thorwaldsen konnten seinen Wünschen entsprechen. Und daß sich Humboldt dies Grab seinem Hause gegenüber, wo er es jeden Augenblick vom Fenster erblicken mußte, anlegte, bezeugt die geläuterte Größe seines Geistes, der mit dem Tode ohne den leisesten Anflug von Frömmelei oder Mystik versöhnt war. „Ich habe eine eigene Neigung zu Kirchhöfen," sind seine Worte, „und gehe nicht leicht an einem vorüber, ohne ihn zu besuchen. Vor Allem liebe ich sie, wenn sie mit großen und alten Bäumen bepflanzt sind, auch nur einer oder der andere solcher Bäume darauf steht. Das grünende Leben verbindet sich so schön mit den schlummernden Todten."

Wie leicht und natürlich er auch, ohne dem Schmerze um den Verlust zu nahe zu treten, bei Todesfällen dachte, geben seine Briefe genügend zu erkennen, ja man könnte, wenn die tiefste Empfindung sich bei ihm nicht auf jedem Blatte ausspräche, versucht sein, hier und da in diesem Punkte an stoische Gleichgültigkeit zu glauben. So z. B. schreibt er am 29. September 1829, sechs Monate nach dem Tode seiner Frau: „Das Grabmal meiner Frau ist nunmehr fertig. Es ist eine Granitsäule, die auf einem hohen Postamente steht. Am Postament ist der Name der Verstorbenen. Auf die Säule wird die Statue der Hoffnung kommen, die meine Frau vor Jahren in Rom bestellt hat, die aber jetzt erst ankommt. Die Höhe des Ganzen wird etwa 28 Fuß. Um die Säule herum ist hinten eine halbrunde Bank, vorn ein eisernes Gitter. Der Platz kann etwa sieben bis acht Gräber fassen. Die Gräber werden bloß in Erde ohne Gruft gemacht. Vor dem Grabmal ist ein Feld und freie Aussicht bis zum Wohnhause. Gleich dahinter und zur rechten Seite, wenn man davorsteht, ein dicht belaubter Park. Links wieder Feld mit der Aussicht auf den See. In diesen Tagen werde ich den Körper im neuen Grabe begraben lassen. Derselbe Prediger und dieselben Menschen werden dabei sein. Von den letzteren fehlen schon zwei. Einer ist todt, der andere sterbend." Faßt man diese Stimmung, sowie auch die ganze Erscheinung des Tegeler Grabes, die auf jener beruht, einseitig auf, so würde man nothwendig eine große Ungerechtigkeit gegen die Gesinnung Wilhelm von Humboldt's begehen. Nicht Jeder hat das Recht zu verlangen, daß er hier die eigene Empfindung wieder antreffe, aber weil diese Empfindungen so kostbar und heilig sind, wollen wir mit denen nicht rechten, die hier das Kreuz als Zeichen ihres Glaubens vermissen. Doch billigerweise sollten sie die Gestalten der Todten sich vergegenwärtigen, und wenn sie solches thun würden, so müßte der Widerstreit schwinden. Die religiösen Gefühle der hier Bestatteten waren vom Glauben aufgestiegen zur Hoffnung und Liebe, und deshalb ist es gewiß schön und erhebend, daß sie die Hoffnung auch an ihrem Grabe aufgerichtet haben. Für Wilhelm von Humboldt war diese Grabstätte ein Theil seines Gartens, ein künstlerischer Gegenstand, der zu seinem Leben täglich gehörte. In einem seiner Sonette sagt er selbst:

„Im Sonnenſchein ſtrahlſt du mir hell entgegen
O Hoffnung, mir geſtellt zu ew'gem Heile;
Doch du verſchwindeſt trüb auf deiner Säule,
Wenn Wolken hangen finſter, ſchwer vom Regen.

Und dann dem Tag fehlt des Gelingens Segen,
Er ſchwindet raſch nicht hin in thät'ger Eile,
Schleicht ſtill nicht fort in ſeelenvoller Weile;
Wehmüth'ge Bilder mir das Herz bewegen.“ u. ſ. w.

An den Seiten des Poſtamentes, des Sockels auf dem die Säule ruht, ſind die Namen der vorzüglicheren Todten, die hier ſchlummern, eingegraben, ſo daß man jetzt dort lieſt: Karoline Friederike von Humboldt, geborene von Dacheröden, geboren 23. Februar 1766, geſtorben 26. März 1829, — Friedrich Chriſtian Carl Wilhelm von Humboldt, geboren 22. Juni 1767, geſtorben 8. April 1835, — Wilhelmine Marie Karoline von Humboldt, geboren 16. Mai 1792, geſtorben 19. Januar 1839, — und endlich Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt, geboren 14. September 1769, geſtorben 6. Mai 1859. Auf der Rückſeite des kleinen niedrigen Täfelchens, welches zu Häupten jedes Grabes noch den Namen angibt, ſtehen bei Alexander die Worte: „Du wirſt im Alter zu Grabe kommen, wie Garben eingeführt werden zu ſeiner Zeit.“ —

Doch ſuchen wir nun den ſeltenen Mann auch im Innern ſeiner Häuslichkeit auf. Was Humboldt ſelbſt in einem andern ſeiner Sonette ausſprach:

„Ich lieb euch meiner Wohnung ſtille Mauern,
Und habe euch mit Liebe aufgebaut;
Wenn man des Wohners Sinn im Hauſe ſchauet,
Wird lang nach mir in euch noch meiner dauern.“

iſt vollkommen in Erfüllung gegangen; ſein Geiſt und Sinn wohnt noch heute dort. Schon im Veſtibulum tritt uns der eigenthümliche Charakter der ganzen innern Einrichtung dieſes Hauſes in den dort aufgeſtellten Bildwerken entgegen, unter denen ſich der ſogenannte „Pozzo di S. Calisto“ auszeichnet. „Es iſt eine antike Brunneneinfaſſung von Marmor,“ ſo ſchreibt Humboldt ſelbſt über dies Werk, „mit einem Basrelief rund herum, welches ein Bakchusfeſt vorſtellt. Man ſieht noch den Einſchnitt, den nach und nach der Strick, an dem man die Eimer heraufzog, im

Marmor gemacht hat. Der Himmel weiß, durch welche Umstände dies Stück in Rom in eine Klosterkirche gekommen war. Die Legende sagt, es sei derselbe Brunnen, in dem der heilige Papst Calixtus den Märtyrertod gelitten habe. Man hielt sogar das Wasser für heilbringend. Indeß wollte der Papst den Marmor verkaufen und so erhielt ich ihn. Es kostete anfangs Mühe, die Erlaubniß zu erhalten, ihn aus Rom auszuführen. Aber der Papst, der vorige, war mir sehr gewogen und gab mir die Erlaubniß." Humboldt ließ eine von ihm und Friedrich August Wolff verfaßte Inschrift diesem Werke eingraben, die folgendermaßen lautet: „Puteal, sacra bacchica exhibens, idem illud, in quo, ad martyrium patiendum, circa A. C. C. XXIII., S. Calistus immersus traditur, ex ejusdem S. Calisti aede Romana Transtiberina emptionis jure huc divectum." Einige Gypsabgüsse theils von Marmorwerken, die in Tegel sich befinden, theils von fremden Originalen schmücken die Wände dieser Vorhalle.

Das neben derselben gelegene Arbeitszimmer Wilhelm von Humboldt's hängt unmittelbar mit einem der kleinen Thurmcabinete zusammen, welches hier zum Schlafzimmer eingerichtet ist, und beide Gemächer, die gewissermaßen ein Ganzes bilden, sind noch so erhalten, wie zu Humboldt's Zeiten. Noch dieselben schön belaubten Bäume schauen zum Fenster herein und verbreiten über diese Zimmer die Stimmung geistiger Sammlung und Ruhe, die den Mann, welcher in ihnen so viele Jahre hindurch das Webeschifflein seiner Gedanken hin- und hertrieb, stets so anzog. Der große Arbeitstisch inmitten des Zimmers trägt noch denselben Kopf einer Doppelherme, der einst den unermüdlichen Arbeiten seines Besitzers zusah, an den Wänden dieselben Schränke, dieselben Bilder und Reliefs, dieselben Kunstwerke, die ihm einst den ununterbrochensten Genuß gewährten. Die große Ansicht von Rom erinnert an Humboldt's Aufenthalt in dieser kunstreichen Stadt, der Abguß des Reliefs der Victoria, die auf dem Adler schwebend im Fluge die holländischen Festungen bezwingt, vom Rauch'schen Bülow-Denkmale, mahnt uns an seine eigene große Wirksamkeit in den gewaltigen Jahren der Befreiung. Andere Gypsabgüsse, besonders die der Venusstatuen von Melos und vom Capitol, Fragmente vom Parthenon, sowie die Atropos des Carstens, kleinere Marmorwerke und

endlich Zeichnungen, unter denen ein den Amor tränkender Bakchus in schwarzer Kreide von Thorwaldsen*) hervortritt, befinden sich noch hier; doch das eigentliche Heiligthum dieser beiden Zimmer sind zwei weibliche Torsen von unvergleichlicher, strenger Schönheit. Nach Waagen's Ansicht**) sollen diese hoch berühmten „Venustorsen von Tegel" zu einer Gruppe der Grazien gehören, deren dritte Figur sich im Besitze des Herrn Blundell Weld bei Liverpool befinde; allein unbestreitbar läßt sich dies nicht behaupten, und die Annahme findet nur darin einen so hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, als aus verschiedenen Ansätzen bei entsprechenden Berührungspunkten der Körper auf die ursprüngliche Stellung dieser Figuren in einer Gruppe nothwendig zu schließen ist. Restaurirt müßte dies Werk einen vollendeten Umriß, eine unvergleichliche Gliederung und einen harmonischen Rhythmus der Bewegung zeigen, die in Gemeinschaft mit der ausgezeichneten Behandlung des Einzelnen dasselbe in die Reihe der schönsten Skulpturen setzen würden. Namentlich ist die größere der Figuren, also die mittlere in der Gruppe, von edelstem Maße und tadelloser Reinheit der Form, so daß Humboldt mit Recht sie „eine der vollendetesten antiken Figuren, die sich erhalten haben," nennt und hinzusetzt: „Es gibt nicht leicht eine andere Bildsäule einen so reinen Begriff streng weiblicher Schönheit." Sie steht sehr glücklich auf beweglicher Scheibe, so daß sie sich drehen und von allen Seiten betrachten läßt. Aufgefunden sind beide Torsen in Athen, von wo sie durch einen Officier aus dem ägyptischen Heere Napoleon's nach Rom zum Kunsthändler Antonini kamen, der sie dann an Humboldt verkaufte.

Im oberen Stockwerke gelangt man aus dem Treppenhause zunächst in das nach dem Garten hinaus über dem Vestibulum gelegene blaue Zimmer. Auf den breiten Gesimsen der vier Thüren desselben stehen Gypsabgüsse sitzender Figuren nach Friedrich Tieck von der bekannten Formenreinheit dieses Künstlers: Odysseus, Achill, Omphale und Iphigenie, deren Originale sich im königlichen Schlosse zu Berlin befinden. Die

*) Diese Zeichnung muß eine Wiederholung der in Kopenhagen befindlichen (Müller, Musée Thorwaldsen II. S. 83) sein. Vergl. Riegel-Fernow, Carstens. S. 319.

**) In dessen Tegeler Katalog. S. 7 u. 8.

Marmorbildnisse im Rund von Wilhelm und Alexander, die jedoch erst seit 1857 hier angebracht sind, ein schönes, aber durch Risse leider sehr verdorbenes Oel-Bildniß Alexander's von Gérard's Hand, und ein vortrefflich gemaltes Brustbild der Königin Elisabeth von Wach zieren die Wände, während die Perle dieses Raumes in einer sinnig aufgestellten kleinen Statue besteht, welche unter dem Namen der Nymphe Anchyrrhoe bekannt ist, und die in einem lebensgroßen Exemplar, das jedoch in der Ausführung diesem bedeutend nachsteht, im Museum des Louvre eine Wiederholung hat. Die ungemeine Grazie und feine Anmuth in der ganzen Haltung und Auffassung der Figur machen sie, verbunden mit einer äußerst sauberen und gediegenen Arbeit, die besonders in der schwierigen Gewandung eine hohe Meisterschaft erkennen läßt, zu einem der schätzbarsten Werke des Alterthums in Beziehung auf zierliche und liebenswürdige Darstellung.

Diesem blauen Zimmer, dessen ganzer Charakter dem Geiste dieses kleinen Bildwerkes durch gewählte Anordnung der Möbel und seine ornamentale Ausbildung entspricht, schließt sich, über dem Arbeitszimmer Humboldt's liegend, der Saal an, der den größten Reichthum von den Kunstwerken des Schlosses in sich birgt und als der eigentliche kunstgeweihte Raum erscheint. Außer kleinerem Geräth finden sich nur Tisch, Sopha und Stühle in demselben, dagegen keine Schränke oder sonstige größere Möbel, sondern die ganzen Wandflächen sind für die Aufstellung der Statuen und Reliefs verwendet. Unter den Marmorskulpturen zeichnen sich drei Säulen aus, deren mittlere von hervorragenderer Größe die, in grünem Porphyr gearbeitete, Nachbildung der berühmten, in der Glyptothek zu München befindliche, Medusa Rondanini trägt. Sie ist aus orientalischem Granit, dagegen sind die kleineren Säulen, welche je eine Vase von dem kostbaren Giallo antico tragen, aus dem seltenen Rosso antico angefertigt. Die Chiaramontischen Wappen, die diesen Säulen angeheftet sind, lassen sie als ein Geschenk Pius' VII. an Wilhelm v. Humboldt erkennen, welches dieser Papst ihm als ein Zeichen seines Dankes übersenden ließ für die erfolgreiche Thätigkeit, die er in Wien und Paris zur Auslieferung der von den Franzosen geraubten Kunstschätze an die früheren Besitzer entwickelt hatte. Pius VII. liebte den edeldenkenden, früheren

preußiſchen Geſandten an ſeinem Hofe, und wenn dieſer dem Haupte der katholiſchen Kirche Dienſte leiſtete, ſo muß man ſich hüten, dieſe nach den heutigen Verhältniſſen, die an Schroffheit ihres Gleichen ſuchen, zu beurtheilen. Rom war damals der Sitz der aufkeimenden deutſchen Kunſt und die Sehnſucht Aller, die der Kunſt zugethan waren; die großen Ereigniſſe und ſchweren Schickſalsſchläge hatten manchen harten Starrſinn gebrochen, und man bemühte ſich, wenigſtens eine Zeit lang, auch auf dem heiligen Stuhle zuerſt human und dann katholiſch zu ſein. Für dieſe Humanität auf beiden Seiten, — mag ſie auch in Rom gar bald beſeitigt und deshalb in Deutſchland vielleicht jetzt als zu edelmüthig bedauert ſein, — zeugt das folgende Schreiben:

„An den Herrn Freiherrn von Humboldt
der Papſt Pius VII.

„Der ſo nachdrückliche Beiſtand, welchen Sie dem Ritter Canova zu dem glücklichen Ausgange ſeines Auftrages haben angedeihen laſſen, hat Uns nicht überraſcht, denn da Wir Sie zur Genüge kennen, verſahen Wir Uns mit Gewißheit, daß Sie Sich der Sache Roms und Unſerer Perſon mit Nachdruck annehmen würden. Nichts deſtoweniger fühlen Wir Uns, nachdem Wir vernommen, wie viel Sie zur Rückkehr der antiken Denkmäler, Handſchriften und anderer koſtbaren Gegenſtände beigetragen haben, verpflichtet, Ihnen in Eigner Perſon Unſern Dank zu erkennen zu geben. Rom hatte ſicherlich Urſache, Sie nicht zu vergeſſen, der Sie während Ihres Aufenthaltes daſelbſt ſo viel Liebe und Achtung erworben, es wird aber fortan noch einen andern gewichtigen Grund haben, Ihrer als des wohlverdienten Freundes des Sitzes der ſchönen Künſte zu gedenken.

„Wir werden Ihnen ein dankbares Andenken für dasjenige bewahren, was Sie in dieſer bedeutenden Angelegenheit gewirkt haben, wie Wir Ihnen ein Gleiches für alles dasjenige bewahren, welches Sie zu Unſerm Frommen in Wien gethan, wie der Cardinal Conſalvi Uns berichtet hat.

„Wir werden mit der größten Freude jede Gelegenheit ergreifen, um Ihnen Unſer beſonderes Wohlwollen und Unſere Achtung zu bezeugen, und werden den Höchſten bitten, daß es ihm gefallen möge, über Sie

seine Gaben und seine himmlische Erleuchtung in Fülle auszugießen, und Ihnen die vollkommenste Glückseligkeit zu bescheeren.

„Gegeben in Castel Gandolfo den 26. October 1815, im 16. Jahre Unsers Pontificats.

Pius P. P. VII."

Unter den großen Gypsen des Saales nehmen vier Stücke aus der Villa Ludovisi zu Rom, die ein Geschenk des Fürsten Piombino sind, die erste Stelle ein. Am bekanntesten unter ihnen ist der Kopf der Juno Ludovisi, dessen gewaltigen Eindruck schon Göthe in seiner italienischen Reise mit Begeisterung schildert: in der That ein Werk voll edelster weiblicher Hoheit, würdig der Gattin des im Olympos, hoch über den Wohnungen sterblicher Geschlechter thronenden Zeus. Der „ruhende Mars" ist die beste antike Darstellung dieser Gottheit, und diejenige Gruppe, welche früher unter dem Namen „Arria und Paetus" bekannt war, zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck und Formenvollendung aus, obwohl sie nicht der Blüthezeit griechischer Kunst, sondern der römischen Periode angehört. Uebrigens erklärt man dieselbe neuerdings als einen Gallier, der, um der Sclaverei zu entgehen, sich selbst, nachdem er sein Weib durchbohrt, zu tödten im Begriffe steht, während Winckelmann in der Gruppe die Kanake und den ihr von ihrem Vater, dem tyrrhenischen König Aeolus, gesandten Boten erkennen wollte. Jedenfalls entspricht die Scene nicht dem Höhenpunkte des heroisch-tragischen Vorganges, welcher in dem Augenblicke zu finden ist, wo Arria den Dolch, mit dem sie sich durchstoßen, dem Gatten reicht und spricht: „Paetus, es schmerzt nicht!" oder wie Martial es in einem seiner Epigramme noch rührender ausdrückt:

Arria reichte das Schwert, die edle, dem theueren Paetus,
als aus der eignen Brust, blutig selbst sie es zog;
„Wahrlich, sprach sie, die Wunde, die ich mir geschlagen, sie schmerzt nicht,
doch die du dir jetzt schlägst, Paetus, tief schmerzet sie mich!"

Das eigentlich Bedeutende und Große dieses Vorganges liegt unbedingt in dem Augenblick, wo Arria ihrem Gatten das Schwert reicht, und hier wäre doch von diesem Wesentlichsten der schönen Erzählung nicht die Spur mehr zu finden. Näheres ist in Winckelmann's Geschichte der

alten Kunst (XI. 2. §. 26 ff.) und in K. O. Müller's Denkmälern der alten Kunst (I. 218) zu finden.

Ebenso unbestimmt sind die Erklärungen des vierten der Ludovisi'schen Werke, einer Gruppe, aus einer älteren weiblichen Figur und einem Jüngling bestehend, in der man Penelope und Telemach, Elektra und Orestes, sowie andere Personen (vergl. Winckelmann, alte Kunst XI. 2. §. 29 ff.) erkennen will. Wie auch immer die Benennung sei, jedenfalls ist das zarte Verhältniß eines jüngeren Bruders zur älteren Schwester oder zur Mutter auf liebenswürdige Weise dargestellt, und die ganze Auffassung, wenn auch nicht im höchsten Sinne genial, doch sehr gediegen und wahr; die Technik ist eine ganz ausgezeichnete, besonders auch in der Gewandung vollendete. Leider gehören die Abgüsse dieser beiden hervorragenden Gruppen zu den Seltenheiten, und nur sehr wenige Sammlungen können sich des Besitzes derselben rühmen, so daß hierdurch allerdings die Exemplare in Tegel an kunstgeschichtlichem Werthe bedeutend gewinnen.

Neben diesen vier Ludovisi'schen Werken zeichnet sich der Abguß der berühmten älteren „herkulanischen Jungfrau" in Dresden, vielleicht der schönsten unter den uns erhaltenen weiblichen Gewandstatuen des Alterthums aus, und ganz besonders zieht eines der größten Werke Thorwaldsen's die Aufmerksamkeit auf sich. Es stellt den Mercur dar, wie er den durch sein Flötenspiel eingeschläferten Argus tödten will. Im Jahre 1818 sah Thorwaldsen auf der Straße einen jungen Römer, dessen halb sitzende, halb stehende Stellung ihn ihrer Schönheit wegen erfreute, so daß es ihn zur künstlerischen Gestaltung des Motives trieb, welches hierdurch der Anlaß zur Entstehung eines der schönsten Werke der Bildnerkunst wurde. Die Abgüsse Thorwaldsen'scher Skulpturen sind sehr spärlich, und man kann dem Glücke danken, wenn einem der Anblick eines solchen gegönnt wird, denn außer der großen Sammlung in Kopenhagen hat nur noch die Kunstschule zu Stuttgart, wo der große Meister Ehrenbürger war, eine erheblichere Anzahl aufzuweisen, während in andern Museen und Privatsammlungen nur vereinzelte Werke vorkommen, deren Vorhandensein dann fast immer auf frühere persönliche Beziehungen zu Thorwaldsen schließen läßt. So auch hier, denn Hum-

boldt ſtand mit ihm im vertrauteſten Verkehr, und wie ſehr der Mercur bewundert wurde, bezeugt ſchon eine ſchriftliche Aeußerung der Frau von Humboldt, wenige Tage nachdem das Modell vollendet war. „Thorwaldſen hat ſeinen Mercur fertig, die Blüthe aller ſeiner Arbeiten, die ſchönſte aller ſeiner Statuen," ſchreibt die geiſtreiche, kunſtſinnige Frau an eine Freundin.

In dem Thurmcabinete, welches ſich rechts gegen den Garten hin an den Saal anſchließt, überſtrahlt alles Andere die ſchon erwähnte Geſtalt der Hoffnung, deren Wiederholung die Grabesſäule ſchmückt. Sie iſt die eigenthümliche, geniale Vollendung eines geſchichtlich unvollendeten Styles, des ſogenannten altgriechiſchen, archaiſtiſchen oder äginetiſchen. Der Künſtler wurde zum nähern Eindringen in deſſen Strenge durch die ihm übertragene Ergänzungsarbeit an den Giebelgruppen vom Tempel zu Aegina geführt, die jetzt eine hervorragende Stelle unter den Schätzen der Glyptothek zu München einnehmen. Als Mittelakroterie der Vorderſeite dieſes Tempels dienten zwei kleine weibliche Statuen, zwiſchen denen eine große Palmette angeordnet iſt, und die nach Einigen die äginetiſchen Horen, nach andern eine Aphrodite und eine Elpis, die Göttinnen der Liebe und Hoffnung darſtellen. Wirft man einen Blick auf dieſe alten ſymmetriſch ſteifen Bildwerke und vergleicht ihren kindlichen Ausdruck, ihre mangelhafte, zum Theil rohe Formengebung mit der tiefen Auffaſſung und der meiſterhaften Durchführung des Thorwaldſen'ſchen Werkes, dem ſie als anregendes Vorbild dienten, ſo muß man erſtaunen über die geniale Erfaſſung und Geſtaltung des echt Künſtleriſchen in ſcheinbar untergeordneten Motiven. Das architektoniſch Strenge und Symmetriſche hat Thorwaldſen zu ſchönem Ebenmaß geläutert, dagegen ließ er den unentwickelten Ausdruck fallen und wurde an ſeiner Statt der Forderung einer vorgeſchrittenen Plaſtik gerecht. Aeußerſt ſtylvoll und vollendet iſt die Gewandung, edel und in klaſſiſcher Reinheit blickt das Geſicht unter den ſtreng gezeichneten Locken hervor, und die rechte Hand, die in anziehendſter Schönheit gearbeitet iſt, hält die Knospe, das Zeichen der Hoffnung einer künftigen Blüthe, während die Linke das Gewand ein wenig emporhebt, ſo daß das ſanfte Fortſchreiten der ganzen Geſtalt — denn die Hoffnung ſchreitet immer fort, drängt immer der Zukunft voraus —

den unnachahmlichſten Ausdruck findet. Wie oft auch Viele bewundernd und befriedigt vor dieſem Tegeler Werke geſtanden haben, man wird es immer und immer wieder betrachten und ſtets neue Schönheiten entdecken, ſtets eine erneute Stimmung der Weihe empfangen. Zu wenigen ſeiner Arbeiten ging der Phidias unſerer Zeit ſo aus eigenem Antriebe als zu dieſer, nicht alle hat er mit dieſer größten Liebe und dieſer innigſten Sorgfalt vollendet, und kaum in einem zweiten Werke ſpiegelt ſich ſo rein die Keuſchheit ſeines künſtleriſchen Genius wie in dieſer „Hoffnung". — Wer nach dem Beſchauen dieſes Meiſterſtückes der Kunſt noch Sinn für die kleineren Arbeiten in demſelben Zimmer hat, der wird ein Relief der Parzen und einen Dionyſos, beide antik und von Rauch ergänzt, gern ſehen, ſowie er auch ein eigenes frühes Relief dieſes Meiſters, Venus darſtellend, die dem Mars ihre von Diomedes verwundete Hand zeigt, mit Theilnahme betrachten wird.

Das auf der andern Seite an den Saal ſtoßende linke Thurmcabinet birgt dagegen wiederum einen Schatz von erheblicher Schönheit, eine Pſyche von Rauch, die in Wahrheit ganz Seele iſt. Die kleine ſitzende Geſtalt hält in der Rechten einen Schmetterling, das Symbol der Pſyche, und iſt bis auf den Kopf durchaus ideal gehalten, in dieſem jedoch iſt ein Anklang an ein lebendes Vorbild nicht zu verkennen. Dies finden wir denn auch wirklich in einer Tochter Wilhelm von Humboldt's, der nachmaligen Frau Adelheid von Hedemann. Der gewählte Marmor gehört zu dem beſten, den Carrara je geliefert hat, die ſeltene Feinheit und meiſterhafte Vollendung der Ausführung fordert zu lebhafter Anerkennung auf. Nicht genug kann man dies liebliche Werk betrachten, deſſen Reiz, wenn möglich, noch durch die umgebenden Blumen und friſchen Gewächſe geſteigert wird, welche die Liebe der Familie hier ſtets erneut. Rauch freilich mochte in ſpäteren Jahren dieſe 1810 entſtandene Arbeit nicht gern ſehen, und wir können zu dieſer vielleicht auffälligen Erſcheinung den Grund wohl nur in der geläuterten Kunſtanſchauung unſeres Meiſters ſuchen, dem es nicht entgehen konnte, daß die Vermengung des Bildniſſes nach dem Leben mit einer Idealgeſtalt im Sinne wahrer Schönheit grundſätzlich nicht zu billigen ſei. Wenn nun auch äſthetiſch und vornehmlich für monumentale Werke ein ſolches Verfahren

unbedingt zu verwerfen ist, so liegt doch andererseits gewiß in der kindlichen Unschuld eines anmuthigen Mädchens und dem Wesen der Psyche ein so verwandter Charakter der Zartheit und Sinnigkeit, daß man hier eine Verbindung beider wohl gern und um so eher gelten lassen wird, als das Werk, nur für die Familie bestimmt, gar keine öffentliche Bedeutung hat. — In diesem Zimmer haben denn außerdem noch die Marmorbüsten Alexander's und Wilhelm's, sowie anderer Glieder der Familie von Humboldt, welche theils von Thorwaldsen, theils von Rauch gearbeitet sind, ihre Aufstellung gefunden.

Es schließt sich nun ein heimliches, freundliches Gemach an, dessen geringere Höhe es als zum Bau des ursprünglichen Schlosses gehörig zu erkennen gibt. Es finden sich da einige Copien und Stiche berühmter Gemälde, mehrere Bildnisse und unter ihnen auch jene Kreidezeichnung von Krüger, welche dem bekannten Steindruck Wilhelm von Humboldt's als Original gedient hat. Als ausgezeichnete Seltenheit erfreuen aber denn hier noch zwei liebe, an die früheren Zeiten Rafael's erinnernde Madonnenbilder, die von Thorwaldsen in Kreide mit großer Sinnigkeit ausgeführt sind. Auch eine Zeichnung „Hagen und die Donauweibchen" von dem 1818 im Tiber ertrunkenen, talentvollen Fohr wird hier aufbewahrt.

Der Speisesaal liegt jenseits der Treppe und des blauen Zimmers in dem nördlichen Flügel des Schlosses; außer den Abgüssen einiger allgemein bekannter Antiken treten uns hier mehrere Bildnisse entgegen. Zuerst Alexander von Humboldt in lebensgroßer, ganzer Figur, umgeben von Basaltsäulen im Vordergrunde und der Fernsicht auf den Chimborasso, in Paris 1812 von Steuben gemalt. Dies in vieler Hinsicht sehr merkwürdige und werthvolle Gemälde ist glücklicherweise nicht, wie so viele andere Arbeiten desselben Künstlers, gerissen oder gedunkelt, vielmehr ist es im Ganzen recht gut erhalten. Bedeutender jedoch erscheinen dann drei Werke von Schick: Frau von Humboldt, Wilhelm's Gattin, — die älteste Tochter Karoline — und die beiden jüngeren Töchter Adelheit und Gabriele, sämmtlich in den Jahren 1803—8 zu Rom gemalt, wo jener reichbegabte Künstler im Humboldt'schen Hause einer vertrauten Freundschaft genoß. Alle drei Bilder fordern uneingeschränktes Lob, doch den vorzüglicheren Rang unter ihnen scheint wiederum das Bildniß der

Karoline zu verdienen. Das dreizehnjährige Mädchen sitzt wie in einer zufällig aus dem Leben gegriffenen, leichten Stellung da; die ungezwungene Natürlichkeit und die treue Wiedergabe der Erscheinung verbinden sich aber in Bezug auf Stellung und Haltung der kleinen Gestalt, wie die Anordnung des Ganzen mit so edlem, von klassischem Kunstgeiste getragenen Style, daß sich sehr wenige neuere Bildnisse finden werden, die diesem würdig an die Seite zu stellen sind. Denn es ist eben ein Zeichen des außerordentlichen Talentes von klassischer Richtung, daß es Natur und Styl innigst verschmilzt, ohne dabei der einen oder dem andern auch nur im Leisesten wehe zu thun. Ebenfalls in der Malerei ist dies Bild vortrefflich, so daß Schick selbst darüber schreiben konnte: „Auch dies Werk ist wieder besser als mein voriges geworden. In der Farbe habe ich einen großen Schritt darin gemacht." *) Die Färbung ist auch wirklich saftvoll und von tiefem Glanze, und viele malerische Feinheiten, wie z. B. die meisterhafte Modellirung des Halses, die reizende Landschaft im Hintergrunde, entdecken sich bald dem aufmerksameren Auge. Doch auch die andern beiden Werke sind dieses Künstlers, der sich hier als einer der allerbedeutendsten neueren Bildnißmaler bekräftigt, vollkommen werth, und alle drei sind für die Kenntniß und Beurtheilung von Schick, dessen Arbeiten bekanntlich sehr dünn gesäet sind, unentbehrlich.**) —

So ganz eigenthümlich und in seiner Weise unvergleichlich ist Tegel. Wohl schwerlich dürfte sich diesseits der Alpen eine zweite Villa finden, die nicht nur so im edelsten Geschmacke ausgeführt, sondern auch mit so bedeutenden Meisterwerken der Bildnerkunst gefüllt ist wie diese. Mag die Mark auch noch in den Lustschlössern Charlottenhof und Glienicke zwei Juwelen besitzen, gegen deren Gesammtanlage Tegel immerhin bedeutend zurücktreten muß, so fehlt jenen doch dieser Reichthum plastischer Werke. Und grade diese üben eine so dauernde und stets sich erneuende Wirkung innerer Ruhe und edler Befriedigung auf jedes Gemüth, das ihre Schönheit lebendig empfinden kann, aus, daß wir wohl die Gefühle Humboldt's verstehen, wenn er in einem seiner Sonetten singt:

---

*) Haacke, Beiträge. Stuttgart 1863. S. 193.

**) Vergl. Riegel-Fernow, Carstens. S. 330 ff.

„Auf Marmor hab ich sicher euch gegründet,
Daß euch der Stand vor jedem Unfall wahre,
Ihr Bilder, die durch lange Lebensjahre
Mir habt die Brust mit süßer Lust entzündet.

Den Genius ihr jener Zeit verkündet,
Die, daß sie keinen Ruhm der Nachwelt spare
Und Größres Helios nichts als sie erfahre,
Mit Erdendasein Himmlisches verbindet.

Stumm saß ich oft vor euch, und stumm verlassen
Nun werde ich euch, wenn mich das Grab empfänget.

An Phöbus Strahlen eure Schönheit hänget;
Der Mensch in Grabesnacht kann sie nicht fassen:

Die ird'schen Sinne sind von ihm gewichen,
Den Himmlischen ist euer Reiz verblichen."

Diese Kunstwerke, die Bäume und die Erinnerungen der Jugend waren es, die den Aufenthalt zu Tegel seinem Besitzer so werth machten, und deren ruhiger Genuß inmitten abgeschlossener Arbeit ihn unwiderstehlich anzog. „Wenn ich nach Berlin komme, bleibe ich nur kurze Zeit da und gehe dann nach Tegel, theils weil ich den Ort liebe und von dem umgeben bin, was ich liebe, theils der ungestörten Ruhe wegen, in der ich dort arbeiten kann." Und einige Jahre später gibt er diesem Gefühle noch deutlicheren Ausdruck: „Was mich am meisten jetzt freut ist der Gedanke, daß ich nun wieder ein ganzes Jahr vor mir habe, in dem ich gewiß bin, die hiesige Gegend nicht zu verlassen. Es ist ein Zwiefaches, wodurch mir diese Sicherheit von großem Werthe ist. Einestheils habe ich die Ruhe und das ununterbrochene Verweilen an einem Orte gern, und dann liebe ich diesen Ort vorzüglich. Zu Berlin habe ich zwar nicht dieselbe Liebe, aber es knüpfen sich doch so viele Verhältnisse an die Stadt, daß ich sie jeder andern vorziehen würde, wenigstens in Deutschland... Mit welcher stillen und innigen Freude ich wieder hier heimisch werde, kann ich nicht ausdrücken. Außerdem, daß ich unendlich gern mit meinen Kindern zusammen bin, und dies die einzige Gesellschaft ist, die mir große Freude geben kann, weil sie sich an angeborene Gefühle knüpft und eins ist mit dem, was mich an die Erinnerungen der Vergangenheit ausschließlich fesselt, sprechen mich auch hier alle einzelnen Gegenstände auf eine meinen Neigungen zusagende Weise

an.“ Ganz beſonders ſympathiſch, ſo ſehr ihn auch die Kunſtwerke feſſelten, berührten Humboldt ſtets die Bäume, in denen ſein Gefühl eine verwandte Grundſtimmung fand. Außer dem ſchon oben mitgetheilten Briefe äußerte er ſich grade über dieſen Gegenſtand noch einmal ausführlicher, indem er ſchreibt: „Ich ſuche die großen Bäume und ziehe noch mehr die eines freien Waldes den gepflanzten vor, und mein Vergnügen am Landleben iſt mehr das freie und weite Herumgehen in einer angenehmen Gegend, als das Bekümmern um Pflanzungen und Blumenanlagen. Dies weite Herumgehen und die Freude an Bäumen habe ich nun hier ſehr. Um mein Haus unmittelbar herum ſind ſchöne, alte und doch noch in voller Kraft ſtehende Bäume in bedeutender Menge, und will ich weiter gehen, ſo habe ich dicht hinter meinem Park einen großen, dem König gehörenden Wald. Die Bäume haben darin etwas ſo Schönes und Anziehendes auch für die Phantaſie, daß, da ſie ihren Ort nicht verändern können, ſie Zeugen aller Veränderungen ſind, die in einer Gegend vorgehen, und da einige ein überaus hohes Alter erreichen, ſo gleichen ſie darin geſchichtlichen Monumenten, und haben doch ein Leben, ſind doch wie wir entſtehend und vergehend... Daß man ſie jünger und älter und endlich nach und nach dem Tode zugehend ſieht, zieht immer näher und näher an ſie an...“

In ſteter geiſtiger Arbeit und im regſten Leben des Gemüthes hat Wilhelm von Humboldt Tegel bewohnt bis zum 8. April 1835, wo er dort ſtarb. Faſt dreißig Jahre ſind ſeitdem verfloſſen, ſeine Tochter Adelheid und deren Gemahl, die ihm zunächſt im Beſitz des Schloſſes folgten, ſind geſtorben, und ſchon ſchaltet der dritte Herr im Hauſe des Vaters. Aber der alte Geiſt iſt geblieben, und kindliche Ehrfurcht hält die von ihm geweihten Räume heilig. Die hohe Seele des ſeltenen Mannes, dem ein Glück wie wenigen Menſchen zu Theil ward, und den die Edelſten und Größten unſeres Volkes Freund und Bruder nannten, ſpricht noch heute aus ihnen und haucht Jeden mit dem Odem klaſſiſcher Schönheit an, der überhaupt ein fühlendes Herz im Buſen trägt. „Auf Alle, welche einige Empfänglichkeit,“ ſagt deshalb Waagen in dem oben erwähnten Kataloge mit vollſtem Rechte, „für den erhebenden Eindruck edler Werke der bildenden Kunſt haben, übt das Schloß Tegel, deſſen

Schmuck ein höchst seltenes Beispiel in diesen Landen — nicht von prächtigen Tapeten und kostbaren Möbeln, sondern von solchen Werken der Kunst gebildet wird, einen ganz eigenthümlichen Zauber aus.“ Es ist der Zauber des Schönen, der mächtig an jedes Herz dringt, der unsere Empfindungen erhebt und unsern Gefühlen Worte leiht:

Mit goldnem Prunke nicht, womit die Reichen
Sonst ihrer Schlösser hohe Zimmer schmücken
Und wohl den ungeübten Sinn berücken,
Doch kindisch von dem Maß des Schönen weichen,

Hast du erbaut dein Haus dir ohne Gleichen,
Vollendet, ganz und schön in allen Stücken,
Das Herz mit reinster Freude zu beglücken
Und selbst den Schmerz noch sanft hinweg zu scheuchen.

Denn edle Kunst und Dichtung der Hellenen
Entflammten Deinen Geist zum höchsten Schönen,

Das strahlend frei in angebornem Adel,
Erhaben leuchtet über Lob und Tadel:

So unberührt von jedem Zwang der Regel
Erscheint uns klassisch schön das „Schlößchen Tegel“.

Das Museum zu Köln.

Zu den erfreulichsten und nachahmungswürdigsten Stiftungen unserer Zeit gehören unstreitig diejenigen, welche uneigennützige Männer aus Liebe für die Kunst zum öffentlichen Nutzen verordneten. Namen, wie die eines Schletter zu Leipzig, eines Städel zu Frankfurt, eines Wagener zu Berlin können nicht oft genug mit rühmlicher Anerkennung genannt werden, und ihnen schließen sich die Gründer des kölnischen Museums würdig an. Durch Vermächtniß des Professors und Kanonikus Ferdinand Wallraf gelangten 1824 dessen Kunstschätze, die er vorzugsweise im Drange der Franzosenwirthschaft mit unermüdlichstem Eifer gesammelt hatte, in den Besitz der Stadt Köln. Sie erfreuten sich nicht sonderlicher Pflege, bis endlich seit 1854 der Commerzienrath Richartz die Mittel zum Bau eines Museums nach und nach in der bedeutenden Höhe von mehr als 200,000 Thalern spendete. Richartz ist so als der eigentliche Retter der kostbaren Wallraf'schen Sammlung und als der Gründer des Museums zu Köln, das den Namen „Museum Wallraf-Richartz" trägt, anzusehen. Der Bau wurde im Jahre 1855 begonnen und 1861, dem Todesjahre von Richartz, beendet.*) In diesen wenigen Jahren, wo die Augen von ganz Köln auf dies nur der Kunst geweihte Werk gerichtet waren, hat sich dort die Theilnahme und die Liebe zur Kunst in sehr erheblicher Weise gehoben und die Anregung, welche noch fortwährend von diesem Heiligthume ausgeht und ausgehen wird, ist nicht gering anzuschlagen.

*) Ein ausführlicher Bericht über die Entstehung der Sammlung und den Bau des Museums befindet sich in der „Festbeilage der Köln. Ztg." vom 1. Juli 1861. S. auch Organ für christliche Kunst von Baudri. 1861. Nr. 13—15 und Ennen, Ausgewählte Schriften von Wallraf. Köln 1861.

Nachdem ich nun mehrere Jahre nicht in Köln gewesen, kam ich 1864, aufs Aeußerste gespannt das Museum kennen zu lernen, dorthin. Ich sah mich einem gothischen Gebäude gegenüber, das aus vorspringendem, überhöhten Mittelbau und entsprechenden Flügeln besteht; eine Freitreppe führt in sein Inneres, wo uns eine Halle empfängt, die den Zutritt zum Treppenhause vermittelt. Die Anlage des Baues selbst ordnet sich um einen Kreuzgang an, der früher zur Minoritenkirche gehörte und dessen südliche Seite noch von dieser begrenzt wird. Dieser Kreuzgang ist das wirklich Eigenthümliche und wahrhaft Anziehende des ganzen Bauwerks, was aber zu diesem Stücke der alten Kunst die neue gethan und gefügt hat, zeugt keineswegs von glücklichen Gedanken; ja, der ursprüngliche Plan wollte, wie man mir in Köln versicherte, sogar gänzlich jenen Kreuzgang niederlegen und beseitigen. Diese kurzsichtige Maßnahme scheiterte lediglich am Widerstande Friedrich Wilhelm's IV., der den eigenthümlichen Reiz solcher Gänge wohl empfindend darauf beharrte, daß der Kreuzgang erhalten bleibe, und selbst mit Versagung der Bauerlaubniß drohte, falls man diese Bedingung nicht erfüllen wollte. So sehr nun auch damals die Kölner gezürnt haben sollen, so lebhaft danken sie jetzt dem Könige für seinen Entschluß, denn sie sehen recht gut ein, das ihr Museumsgebäude, wie es nunmehr fertig erscheint, ohne den Kreuzgang nicht viel Ansprüche auf eine höhere künstlerische Bedeutung erheben dürfte. Der wahrhaft großartige Gedanke fehlt dem Werke, und selbst auch in der Einzeldurchbildung mangelt dieser Gothik des Baumeisters J. Felten gar Mancherlei. Ueberhaupt soll und darf man die Gothik für ein Museum gelten lassen? Kann ein Gebäude, das den Namen der Musen trägt, sich in den Kunstformen der Blüthe mittelalterlicher Mystik ausdrücken? Wie alle Welt dagegen ist, ein Theater gothisch zu errichten, ebenso begründet erscheint die Meinung, daß es verkehrt sei, ein Museum in ein gothisches Kleid zu stecken. Aber sei es nun, daß der Einfluß gewisser kirchlicher Kreise, sei es, daß das Vorurtheil, der mittelalterliche Charakter Köln's müsse mit peinlichster Strenge gewahrt werden, hier allzu bestimmend eingewirkt hat: das Museum ist gothisch ausgeführt. Wie viel von diesen beiden Elementen sich unmittelbar geltend gemacht, ist um so schwerer zu bestimmen, als

Richartz sogleich an die erste Schenkung vom 3. August 1854 die Bedingung knüpfte, daß Felten den Bau entwerfen und leiten solle. Daß aber während der ganzen Bauzeit ultramontane Einflüsse nicht ganz ohne Bedeutung waren, bezeugen die im Treppenhause von Eduard Steinle ausgeführten Fresken, die durchaus in dieses Malers überkirchlicher Kunstrichtung gehalten sind, und die fast keinen anderen Zweck zu haben scheinen, als die römische Kirche um jeden Preis zu verherrlichen. Wo Strömungen wirkten, welche solche Arbeiten hervorriefen, kann es Niemanden wundern, daß auch die Architektur des Museums den christlich-germanischen Charakter erhalten mußte. Wir wollen uns hier nicht weiter über den Werth der Gothik, ihre constructive Großartigkeit und ihre ornamentale Armseligkeit unterhalten: genug, daß, wer nur je einmal lebendig die ewige Schönheit der antiken Kunst empfunden, nie den unklaren und übertriebenen Form-Gebilden der Gothik zustimmen kann. Aber die christlich-germanischen Gothiker haben jene nie empfunden; ihnen ist die alte Kunst heidnisch und darum verwerflich. Zwar bilden sie sich ein, dieselbe zu verstehen und reden so, als ob wirklich die künstlerische Ueberzeugung bei ihnen entscheidend wäre; allein dies ist nichts als im besten Falle ein lustiger Selbstbetrng. Meistentheils versteckt sich hinter dem bekannten furor gothicus eine große Einseitigkeit und Unwissenheit, die in der Regel auch zu hochmüthig ist, um an den Quellen wahrer Schönheit Belehrung zu suchen. Ich erkenne vom historischen Standpunkte Alles an, aber das Historische anzuerkennen ist etwas ganz anderes, als Vergangenes wieder lebendig zu machen. Und so bin ich, obwohl ich die historische Bedeutung der Gothik nicht hoch genug schätzen kann, und obwohl ich den unvergleichlichen, mächtigen Eindruck so vieler herrlichen Denkmäler alter Gothik mindestens ebenso gut empfunden habe, wie die christlich-germanischen Schwärmer, — dennoch ein entschiedener Gegner der modernen Anwendung des gothischen Bausthles, namentlich in der Profanarchitektur. Mir wird es nicht wohl in einem Museum, wo an Statt der heiteren Anmuth der Musen die düstere Nüchternheit kanonisirter Mönche uns entgegentritt. Und so ist es in Köln. Das Museum könnte eben so gut ein Kloster sein, und ich glaube, der Abt,

welcher da einzöge, würde auch schwerlich sich veranlaßt finden, Steinle's Fresken zu verhängen.

Diese im Treppenhause befindlichen Wandgemälde sind, man muß es trotz mancher schönen Einzelheiten zugestehen, noch ungleich mehr als das Bauwerk selbst, ein Schlag der Kunst ins Gesicht, dem Geiste unserer Zeit in den Nacken. Vorweg der Gegenstand konnte nicht schlechter gewählt werden. Wenn man einen eigenen Ausschuß ernannt hätte, einen Stoff zu bezeichnen, der für die Malerei gar nicht passe, und wenn dieser Ausschuß Lessing's Laokoon von A bis Z auswendig gelernt hätte, so hätte er nichts Verkehrteres finden können als die „Kultur- und Kunstgeschichte Kölns". Sollte man nicht meinen, darüber ließe sich ein sehr willkommenes gelehrtes Buch schreiben? Und was glaubt man, das der Maler bei solch einem Gegenstande empfinden kann? Man sehe Steinle's Arbeiten an und wird sich antworten: Nichts, so gut wie nichts! Zwar veröffentlicht der Künstler selbst eine vier eng gedruckte Seiten füllende Erklärung seiner Werke, allein sprechen dieselben darum klarer und unmittelbarer zu uns? Doch sehen wir erst, was er mit seiner Aufgabe angefangen.

Der bemalte Raum besteht aus zwei großen Wandflächen rechts und links über den Treppenarmen, und zwei kleinen an beiden Seiten der Thüre, welche im oberen Stock den Eintritt zu den Sälen vermittelt. Dort und hier sind nun je zwei Gemälde, welche die ganzen Flächen füllen, angebracht; unter ihnen ziehen sich Staffelbilder hin. Man sieht also schon hier, daß von einer wirklich monumentalen Raumtheilung, von einer einheitlichen Verbindung der Architektur und Malerei nicht die Rede ist. Und dazu der Stoff! Eines der großen Gemälde an den Seitenwänden hat demzufolge „die römische und romanische Periode, 16 vor Christus bis 1248", sein Gegenstück „die mittelalterliche Periode, 1248 bis gegen 1550" zum Inhalt erhalten. Von einem willkürlicheren Durcheinander, von einem loseren Zusammenhang und einem größeren Mangel all und jeder Grundidee, als wie man sie in der Auffassung und Composition dieser Bilder antrifft, kann man sich schwerlich eine Vorstellung machen. Konstantin, Karl der Große, der Vater Rhein, ein ubischer Barde, Homer, Phidias, Praxiteles, Apelles,

ein Dutzend heiliger Männer und Frauen, die Königin Plektrudis, römische Soldaten und Kreuzfahrer, — ägyptische Pyramiden, ein romanisches Stadtthor von Köln, die Akropolis von Athen, Römerbauten und Christenkirchen: Alles auf jenem Einen Bilde. Der Aufzählung dessen, was dieses enthält, können wir uns überheben; es sei an dieser Probe genug des furchtbaren Spieles. Die zwei kleineren Bilder behandeln ebenso die Periode von 1550 bis 1825, und die von da bis jetzt. Auf dem ersten derselben ist in wunderlicher Buntheit eine Gesellschaft von Rubens, Bondel, Winckelmann, Goethe, Friedrich Schlegel, den Boisserée's, Wallraf, Richartz u. A. zusammen gewürfelt, denen ein Knabe „vertieft zeichnend" beigegeben ist; „er präsentirt die neu aufblühende Kunst und hat an seiner Seite das Symbol des Phönix und seinen Fuß auf einem abgeschnittenen Zopfe stehen." Richtiger wäre es: der Zopf hinge an seinem eigenen Kopfe, denn diese ganze Kunst zeigt von einer Blüthe herzlich wenig, um so mehr erscheint sie aber als die bekannte, ein wenig ultramontan frisirte Perrücke. In anderen dieser kleineren Bilder ist die Festversammlung bei Gelegenheit des Aufzuges der Kreuzblume, die den südlichen Giebel des Domes krönt, zu sehen. Die Staffelbilder unter diesen vier Gemälden enthalten Darstellungen verschiedenen Inhaltes, von den Kölnischen Kirchenheiligen Martin, Gereon, Ursula u. A. bis zum Karneval und dem Gesangverein.

Es hat natürlich nicht an Bewunderern dieser Arbeiten gefehlt, und unter andern mehr oder weniger einseitigen Lobeserhebungen *) begegneten wir einer Mittheilung in der Allgemeinen Zeitung vom 8. August 1863, worin dieselben „eine der bedeutendsten Schöpfungen solider Kunst" genannt werden. Zu meiner aufrichtigen Befriedigung wird grade in Köln diese Ansicht nicht getheilt, vielmehr gibt der dort herrschenden Meinung eine

*) Das Köstlichste in dieser Beziehung leistet natürlich wieder der Apostel der Gothik Dr. August Reichensperger; vergl. dessen „kurze Rede und lange Vorrede über Kunst", Paderborn 1863. Wenn derselbe aber dort S. 98 sagt, daß die Steinle'schen Wandgemälde bei Cornelius „alle Anerkennung" gefunden hätten, so muß ich bemerken, daß grade das vollkommene Gegentheil davon die Wahrheit trifft. Cornelius hat sich zu mir sehr oft in einem durchaus andern Sinne ausgesprochen, und wiederholt erklärt, daß er sich in Steinle getäuscht habe. Dies zur Steuer der Wahrheit gegenüber ultramontanen Tendenzgeschichten.

sehr kundige Beurtheilung in der Kölnischen Zeitung vom 16. October 1864 angemessenen Ausdruck. Ich glaube, daß es nicht rathsam ist, nach dem schon Gesagten noch viel von der künstlerischen Lösung der Aufgabe, von dem künstlerischen Werthe der Arbeiten zu reden. In Bezug auf die Composition zeigen die großen Bilder die ganze Zerfahrenheit, wohin bereits die von Kaulbach's Hunnenschlacht angeregten historischen Idealbilder gerathen sind: anstatt eine große historische Idee poetisch zu erfassen und darzustellen, werden nüchterne Paradestücke ohne jede einheitliche, wahre und große Grundidee zusammengeflickt. Die einzelnen Gruppen sind meist anziehender, die Färbung jedoch ziemlich erdig und matt. Ein Umstand tritt dann noch verschlechternd hinzu: es ist die mit sichtlichem Wohlbehagen angewendete Fülle kirchlicher Symbole. Wozu diese Menge von Heiligenscheinen? Wozu über dem Haupte des entmenschten, heiligen Constantin (s. S. 24.) das Zeichen des Kreuzes in Wolken schwebend? Wozu diese Sage hier so handwerksmäßig plump an die Wand malen? Wozu ihr das Bischen Poesie, das ihr sonst eigen ist, hier mit grober Hand rauben? Alle diese unkünstlerischen und heutzutage nothwendig tendenziösen Dinge schlagen in ihr Gegentheil um: sie rufen mit Gewalt gegen sich auf und schaden Dem, welchem sie nützlich und rühmlich sein sollten, so doppelt. Denn die Wahrheit ist nicht bei ihnen; sie entspringen ultramontaner Parteitendenz. Doch man kann und darf sich nicht wundern, daß Steinle so und nicht anders den Stoff behandelt hat. Der Vorwurf trifft diejenigen, welche anordneten, daß grade ihm der Auftrag gegeben wurde, und diejenigen, welche den Stoff der Malereien wählten und bestimmten.

„Die Kultur- und Kunstgeschichte Köln's!" Da ist so wenig Greifbares und Anschauliches. Wo anfangen, wo enden? Ich für meinen Theil bin unbedingt gegen dies Thema und habe die Genugthuung, hier nicht allein zu stehen. Hätte man frei wählen können, so würde es nicht zweifelhaft gewesen sein, daß man in der klassischen Mythologie den edelsten und besten Stoff gefunden. Sie ist so reich und poetisch so einzig, daß man ihr gegenüber nie in Verlegenheit gerathen kann, daß man immer herrlichen Ideen in schöner Gestalt begegnet. Aber freilich die Götter der Heiden im heiligen Köln! Wo wäre da das Christlich-ger-

manische geblieben? Wir hätten bald vernommen, daß darob vor Entsetzen die heiligen drei Könige in ihrem Schrein sich umgedreht. Gewiß aber sind wir, daß Apollon sich sein leuchtendes Antlitz verhüllt vor dieser traurigen Kunst des Herrn Steinle, und daß Athene vor der Gothik des Herrn Felten gleich Reißaus nimmt. Also damit geht es nicht. Auf beiden Seiten ist zu großes Widerstreben. Die Götter und Grazien verlangen einen Tempel und Opfer, sonst bleiben ihre Numina zürnend fern, und in Köln fehlte es vor lauter Frömmigkeit an dem echten Priester, der die Zauberformel der Schönheit kannte.

Doch wir haben noch einen Stoff, dem sogar die apostolische Approbation nicht gemangelt hätte und dem in Köln füglich nur das eine Bedenken entgegen gestellt werden konnte, daß er zu sinnig und poesievoll sei. Ich denke an die Geschichte der heiligen Ursula und ihre elftausend Jungfrauen, jene rührende Sage, die so viele anziehende Stellen enthält, und die durch die Kunst bereits eine gewisse malerische Ausbildung erlangt hat. Man darf nur den Schrein des Memling in Brügge und die trefflichen Darstellungen des Carpaccio in der Akademie zu Venedig einfach nennen, und man wird bei der Wahl zwischen diesem Stoff und der „Kultur- und Kunstgeschichte Köln's" alle wahrhaften Kunstfreunde auf seiner Seite haben. Aber diese naiven Erzählungen und Darstellungen, über die der schwärzeste Ketzer sich ebenso gut freuen kann als der eben kanonisirte Heilige, haben keine Tendenz, und da es ohne diese doch nicht abgeht, giebt man sich den Schein ungeheuren Fortschritteifers und sagt: Mit solchen Dingen kann man unserem aufgeklärten Volke nicht mehr kommen! Nun gut; dafür hat man denn auch den Ruhm, etwas ganz Abgeschmacktes zu Tage gefördert zu haben. Hieran wird schwerlich einer der Leser, deren Ansichten dem hier entwickelten Standpunkt nur ungefähr verwandt sind, zweifeln. Um demselben aber einen letzten Nachdruck zu geben, machen wir noch auf einen Gedanken aufmerksam. Das Verfehlte dieses ganzen malerischen Schmuckes tritt nämlich auf das Grellste heraus, wenn man noch einmal das gestellte Thema scharf ins Auge faßt. Die „Kultur- und Kunstgeschichte Köln's" — dieser leidige Gegenstand nun angenommen — konnte nur in einzelnen bestimmten und hervorragenden Momenten, deren volle Ausgestaltung möglich war, veranschaulicht

werden, und dieſe Momente konnten nur durch ſinnvolle Raumtheilung zu einem Ganzen vereinigt werden. Beides iſt nicht geſchehen; der Raum iſt ſo gut wie nicht getheilt, die Kompoſitionen ſind zu einem ideenloſen Gemengſel von Figuren geworden. Will man aber eine geſchichtliche Entwickelung zeichnen und überhaupt künſtleriſch darſtellen, ſo kann dies nur in der Form des Frieſes und des Arabeskenfrieſes geſchehen, wie das aus äſthetiſchen Gründen und nach kunſtgeſchichtlichen Beiſpielen augenfällig iſt. Wären alſo die Aufgaben nur einigermaßen richtig geſtellt worden, ſo hätte man ſolche Friesdarſtellungen als Predellen beſtimmen und die wichtigſten Momente aus denſelben in voller, von hiſtoriſchem Geiſte getragener, künſtleriſcher Ausgeſtaltung als Hauptbilder anordnen müſſen.

Unter dieſen Umſtänden kann es denn nicht fehlen, daß als Ganzes genommen das Kölniſche Muſeum keineswegs den bedeutenden und edlen Eindruck macht, welchen man von einem Bauwerke dieſer Art in unſeren Tagen billigerweiſe erwarten und fordern darf. Nichtsdeſtoweniger beſitzt es in den Sälen, die faſt ſämmtlich gutes Licht haben, in dem hellen und geräumigen Kreuzgang Eigenſchaften und Eigenthümlichkeiten, die wenigſtens in praktiſcher Hinſicht nicht geringen Erſatz für den rein künſtleriſchen Mangel bieten. Wenn man aber bedenkt, welch' ein ſchönes Kunſtwerk für die großen Mittel, die hier verwendet wurden, hätte hingeſtellt werden können, ſo kann man doch unmöglich ein Bedauern unterdrücken, daß die Bauherren, von einſeitigen Grundanſichten ausgehend, in der Wahl des Bauſtyles und der künſtleriſchen Perſönlichkeiten nicht glücklicher waren.

Was nun die in dieſem Muſeum angeſammelten Kunſtſchätze betrifft, ſo muß man allerdings berückſichtigen, daß die ganze Einrichtung noch nicht durchweg zu einem feſten Abſchluſſe gelangt iſt. Dies war 1864 zur Zeit meines letzten Kölner Beſuches der Fall, und iſt ſeitdem, wie ich höre, nicht durchgreifend gebeſſert worden. So ſtehen in den beiden Stockwerken des Kreuzganges große Maſſen von Kunſtwerken, die weder katalogiſirt noch ſonſt wie bezeichnet ſind, derart daß ebenſowenig der wiſſenſchaftliche Beſucher wie der Laie ſich über dies ungeordnete Durcheinander freuen können. Ein ähnlicher Zuſtand herrſcht

in den Sälen des unteren Stockwerkes, wo ſogar die römiſchen Alterthümer in gewiſſem Sinne unter ihm leiden. Die Sammlung der letzteren, die der Münzen, Bronzen, Kupferſtiche, Handzeichnungen, der Glasgemälde, Abgüſſe, der kleineren und größeren Kunſtwerke aus dem Mittelalter laſſen in ihrer derzeitigen Ordnung und Aufſtellung mehr oder weniger zu wünſchen übrig, und fordern dringend eine ſachkundige Behandlung. Denn unter ihnen befinden ſich ſehr werthvolle und höchſt ausgezeichnete Werke, die allerdings mehr ein kunſtgeſchichtliches Intereſſe erwecken als unmittelbaren künſtleriſchen Genuß gewähren. Für mich und viele andere, die wir nicht chriſtlich-germaniſcher Tendenz huldigen, iſt es wenigſtens ſo. Dies meiſt nüchterne Ornamentenwerk, dieſe ſo oft ungeſtaltigen Bildwerke des gothiſchen Mittelalters, die hier ſo vielen Raum einnehmen, ziehen vielleicht eine Weile lebhafter an, aber bald lehnt ſich unſer Geſchmacksorgan auf, und wir athmen erſt wieder frei, wenn wir griechiſche Arbeit oder die ewig unverfälſchte Natur ſehen. Der Abguß eines edlen antiken Werkes labt und ſtärkt uns nach dieſen Gegenſtänden, wie den Wanderer die Oaſe in der Wüſte. Dennoch vom hiſtoriſchen Standpunkte, als den vorwiegend berechtigten betrachtet, ſind die hier gemeinten Dinge höchſt bedeutend, und manche unter ihnen ziehen einen empfänglicheren Sinn auf rührende Weiſe durch ihre unbefangene Naivetät und ihr lebendiges Gefühl dauernd an.

Einen ſehr angenehmen Eindruck macht dagegen die Gemälde-Abtheilung, deren Benutzung durch einen von Wolfgang Müller von Königswinter verfaßten Katalog ermöglicht wird. Ohnehin ſind in der mittelalterlichen Kunſt die Gemälde das eigenthümlich Hervorragende und am meiſten innerlich Entwickelte. Die Malerei lag dem Weſen ſowohl jener ganzen Zeit als auch dem der dargeſtellten religiöſen Stoffe am nächſten, und gegen das, was ſie geleiſtet, treten künſtleriſch die Bildnerei und Baukunſt mit ihren Erzeugniſſen zurück.

Der Schwerpunkt der kölniſchen Gemälde-Abtheilung liegt nun durchaus in den Bildern der alten niederrheiniſchen Schule, deren das Muſeum etwa 300 beſitzt. Dieſe ſeltenen Werke geben eine vollkommene Anſchauung von den Anfängen der Malerkunſt zu Köln, ihrem erſten Aufſchwunge unter Meiſter Wilhelm, ihrer Blüthe, die ſie in Stephan Lochner's Ar-

beiten, zu welchen das berühmte Dombild ergänzend hinzutritt, feierte, ihrer Nachblüthe, die sie den Einflüssen der Eyck's in den Niederlanden verdankt und für die sie in der s. g. Lyversbergischen Passion ein ausgezeichnetes Beispiel aufweist, ihrer Entartung, ihrem Verfalle und ihrem endlichen Uebergange in die Weisen der neueren Kunst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Durch diese Bilder ist das kölnische Museum von einer einzigen kunstgeschichtlichen Bedeutung, denn nirgendwo ist Aehnliches anzutreffen, ja kaum finden sich, außer den bekannten kölnischen Stücken der Boisserée'schen Sammlung in der Pinakothek zu München, hier und da, wie etwa zu Dortmund, einzelne Gemälde, welche die Reihe der kölnischen ergänzen könnten. Als wesentliches und endliches Ergebniß lernen wir aus einer eingehenden und sorgfältigen Betrachtung dieser kostbaren Schätze, daß die alte kölnische Malerschule volle Berechtigung hatte, mit der fränkischen und schwäbischen vor Dürer und Holbein mindestens auf eine Stufe zu treten, nur daß ihr später der große gedanken- und kunstreiche Meister fehlte, der auch sie, wie jene beiden Schulen, auf die Höhe der Kunst überhaupt erhob. Immerhin aber gewinnt der Kunstfreund durch den Besuch von Köln einen ganz neuen und wichtigen Gesichtspunkt und selbst der einfache Freund vaterländischer Geschichte wird es mit freudiger Theilnahme wahrnehmen, daß dort am Niederrhein im Mittelalter eine Malerschule während mehrerer Jahrhunderte bestand, die den gleichzeitigen Schulen an andern Orten Deutschlands vielfach vorausgeeilt war, die aber später von jenen überflügelt und in neuester Zeit noch zu oft und lange ihrem wahren Werthe nach mißkannt wurde. Die Perle der ganzen Sammlung möchte wohl ein kleines Bildchen des Meisters Stephan Lochner sein: „die heilige Jungfrau in der Rosenlaube". Es ist dies ein Werkchen von so zartem, tief empfundenen Ausdruck, so liebevoller, überaus fleißiger Ausführung, so vortrefflicher Carnation und so kräftiger, ja saftvoller Färbung, daß man es im höchsten Grade lieb gewinnt und die treue Hingabe an die Kunst nicht minder bewundert als des Meisters stille und tiefe Frömmigkeit. Von Interesse mag noch die Bemerkung sein, daß der reiche Faltenwurf der sitzenden Madonna, wie allgemein gefunden wird, auffallend an Dürer erinnert. Und doch blühte Lochner ein halbes Jahrhundert vor dem großen deutschen

Meiſter! So anziehend und verlockend es wäre, noch auf einige dieſer unſchätzbaren Werke einzugehen, ſo muß ich es mir dennoch hier verſagen, und möchte nur die Bemerkung ausſprechen, daß dem Kataloge bei neuen Auflagen womöglich eine Auskunft über den früheren Aufenthalt der wichtigſten Bilder und überhaupt das hiſtoriſche Material, ſoweit es vorhanden, beigefügt würde.

Außer dieſen alten Kölnern nehmen in der Abtheilung der Gemälde, deren es im Ganzen gegen 700 ſind, die neuen deutſchen Arbeiten die meiſte Beachtung in Anſpruch. Obgleich ſie nur etwa 40 Nummern zählen, ſind ſie dennoch durch viele ſehr ſchätzbare Werke ausgezeichnet, unter denen namentlich das Selbſtbildniß und die Bildniſſe ſeiner Eltern von Karl Begas, die trauernden Juden an den Waſſern Babylon's von Bendemann, zwei Landſchaften Leſſing's und eine von J. W. Schirmer (Jülich), das Bildniß des Cornelius von J. Schrader, ſowie die 26 Aquarellen von Caspar Scheuren mit Darſtellungen aus dem Rheinlande hervortreten.

Wenn ſo auch Manches im kölniſchen Muſeum mit der Zeit anders werden muß als es jetzt iſt, wenn ſich auch gegen das Bauwerk und die Fresken Manches und Vieles einwenden läßt, ſo iſt dennoch die Stadt in verhältnißmäßig kurzer Zeit um eine große Zierde reicher geworden, und der Kunſtſinn ihrer Einwohner hebt und bildet ſich, durch dieſe neue gewichtige Anregung belebt, mehr und mehr. Ja, welche eigenthümliche Wendung dieſe Kunſtliebe in der regen Handelsſtadt nimmt, bezeugt das Gemälde, „die ruhende Viehheerde von Friedrich Voltz", deſſen Inſchrift es als ein „Geſchenk der Kölner Weinhandlung J. A. Mumm zur Feier ihres hundertjährigen Beſtehens am 30. September 1861" ausweiſt. Hoffen und wünſchen wir, daß das Muſeum Wallraf-Richartz ſich mehr und mehr entwickele, in ſich befeſtige und abſchließe.

Das monumentale München.

Auf den Kieſeln der Iſarebene hat unſer Jahrhundert mit Staunen eine Kunſtſtadt entſtehen ſehen. In der Reſidenz der Maximiliane, wo die Trophäen der Schlacht am weißen Berge ein vielſagendes Symbol für die Denkart mancher Generation waren, wo ſpäter, als Bayern vor den Eroberungsplänen Oeſterreichs durch Friedrich den Großen gerettet war, Max Joſef's Regierung das Land von mancher veralteten Einrichtung, wenn auch nicht ohne gewaltſame Willkür, befreit hatte, ſchlug Ludwig ſeinen Thron auf, und ließ nun mit Rieſenſchnelle Werke der Kunſt entſtehen, die dem Widerſtrebendſten Aufmerkſamkeit abnöthigen müſſen. Ludwig in dieſem Sinne dem friſcheſten Leben zugewandt und auch in Bezug auf ſeine oft geäußerte Liebe zur deutſchen Sache dem Fortſchritt huldigend, ließ in ſeinem ganzen Lande rüſtig bauen und arbeiten: in Bamberg und Speyer wurden die Dome hergeſtellt, in Aſchaffenburg das pompejaniſche Haus erbaut, in Kehlheim die Befreiungshalle errichtet, in Regensburg der Dom erneut und bei Donauſtauf die Walhalla gebaut, — aber die gedrängteſte Thätigkeit war in München. Es iſt mehr als überraſchend zu ſehen, welch eine Fülle monumentaler Bauten hier in kurzer Zeit entſtanden, welche Malereien und Bildwerke hier ausgeführt wurden, und wie München nun mit einem Male ſein Haupt erhob und beanſpruchte, die erſte Stadt der Künſte in Deutſchland zu ſein. Es iſt wahr, München bietet ungeheure Maſſen des Stoffes, eine große Anzahl ſchöner Werke, aber dies allein entſcheidet nicht, denn der künſtleriſche Gedanke des Ganzen, die geſchichtliche Idee und Nothwendigkeit ſeiner Entſtehung fehlt.

Jahrhunderte, Jahrtauſende leiſteten in andern Städten, was in München kaum drei Jahrzehnte bewirken ſollten. Dort prägten die verſchiedenſten Geſchlechter und Zeiten lebendig ihre Züge in ihre Werke,

hier sprangen auf fürstlichen Befehl die Monumente ohne Zusammenhang mit dem Volke aus der Erde. Das Organische, Natürliche, das innige Einssein der Stadt in ihrer künstlerischen und bürgerlichen Erscheinung fehlt in München ganz, und statt der Heimlichkeit empfinden wir Frost, statt der großen geschichtlichen Beziehungen tritt uns überall die Inschrift des königlichen Urhebers entgegen. Wem sind nicht die Denkmäler in Köln redende Zeugen vieler Jahrhunderte, wer fühlt in Augsburg nicht die reiche, stattliche freie Reichsstadt heraus, wer glaubt nicht in Nürnberg noch Dürer's Tritte zu vernehmen, wem ist Prag nicht die Hoheit gebietende Königsstadt, und selbst das in seiner Größe noch junge Berlin, trägt es nicht deutlich die Zeichen seines natürlichen Wachsens, seines organischen Entstehens und der Geschichte des Staates, dessen Mittelpunkt es ist? Wie soll man aber München nennen? In dem alten winkligen München wird Einem ganz behaglich und wohl, aber die alten krummen Straßen und spitzen Giebel sind nicht der Stolz des heutigen München. Um die alte Stadt hat sich rings eine neue ausgedehnt und diese ist ebenso schön als — langweilig.

Als König Ludwig Neumünchen schuf, muß ihm der Gedanke vorgeschwebt haben, die Kunst aller gebildeten Völker vertreten zu sehen. Er baute in allen Stylarten und damit verdarb er Alles. Jeder Bau- und Kunststyl hat eine ganz bestimmte Zeit, die ihm ausschließlich angehört; die Periode der sogenannten Renaissance, welche die römische Antike wiederbelebte, drang von Italien aus in alle Länder Europa's und fand ihr Ziel in ihrem entarteten Kinde, dem Rococo. Fast schien alle wahre Kunst für immer verloren, aber da war es deutsche Wissenschaft und deutsches Gemüth, die den Prometheusfunken göttlichen Lebens in den Werken des längst untergegangenen Hellas fanden. Winkelmann brach die Bahn, ihm folgte als Mitkämpfer Carstens, und nun ging die Morgenröthe einer großen Zukunft auf. Unsere Kunst ist eine zweite Renaissance, eine Wiedergeburt griechischer Formen in deutschem Geiste.

Für Malerei und Bildnerei gilt dies als ausgemacht, nicht so für die Baukunst, wo man sich zur Nachbildung verschiedener Stylarten für berechtigt hält. Ueber das Maß dieser Berechtigung hier zu sprechen, würde zu weit führen, genug König Ludwig machte von ihr den aller-

weiteſten Gebrauch und würfelte alle Bauſtyle in ſeiner Reſidenz durcheinander, ſo daß man wirklich mit vielem Grunde München ein monumentales Bilderbuch nennen könnte.

Aegyptiſch, aſſyriſch, indiſch, chineſiſch oder ſonſtwie barbariſch iſt in München allerdings nicht gebaut worden. Den Anfang macht die griechiſche Kunſt, und beſonders die doriſche Weiſe. Als reine Form betrachtet und von dem ſchwächlichen Zweck abgeſehen iſt die Ruhmeshalle eine ſehr ſorgfältige und anziehende doriſche Architektur, dagegen erſcheint nur der mittlere Theil der Propyläen, nämlich die Säulen mit Gebälk und Giebel, wie ſie dem atheniſchen Vorbilde genau nachgeahmt ſind, treu doriſch, während die einſchließenden Thürme wenig von der Größe griechiſchen Kunſtgeiſtes, von der Feinheit helleniſchen Formenſinnes merken laſſen. Rein joniſch beſitzt München kein Bauwerk, dagegen iſt das Kunſtausſtellungsgebäude eine im höchſten Grade gelungene korinthiſche Architektur, bei der nur zu beklagen, daß ſie techniſch mangelhaft ausgeführt iſt, indem z. B. die große zur Säulenhalle führende Freitreppe jetzt ſchon einer Umlegung der Stufen bedarf.

Im römiſchen Style finden wir ein kleines Rundtempelchen auf einer Anhöhe im engliſchen Garten, den ſogenannten Monopteros, deſſen Sauberkeit durch eine neben ihm ſtehende Tafel mit den Worten: „Narrenhände beſchreiben Säul' und Wände", auf nachahmungswürdige Art geſchützt wird. Das Siegesthor iſt eine Wiederholung des antiken Triumphbogens des Conſtantin zu Rom, und die Glyptothek, obgleich für griechiſch ausgegeben, kann doch nur eine römiſche Architektur genannt werden, denn rundbogige Wandniſchen und uncannälirte joniſche Säulen in der Façade, ſowie Tonnen- und Kreuzgewölbe im Innern kann Niemand ernſtlich für klaſſiſch halten wollen.

In der weiteren kunſtgeſchichtlichen Entwickelung erſcheint nun zunächſt das Altchriſtliche, und zwar iſt es vornehmlich die Baſilika, welche auf dem Gebiete der Baukunſt die Formen beſtimmt. König Ludwig erbaute eine ſolche neben dem von ihm gegründeten Benedictinerkloſter. Er legte den Grundſtein zu derſelben an dem Tage ſeiner ſilbernen Hochzeitsfeier, widmete ſie dem Apoſtel der Deutſchen, dem heiligen Bonifacius, und übergab ſie den Benedictinern, welchem Orden dieſer Märtyrer

schon angehört hatte. Die Pracht und der Reichthum dieser Basilika sind allgemein bekannt.

Wenn auch nicht im rein byzantinischen Style des Centralbaues, so doch in der Construction ihrer Hängekuppeln und in dem Gesammtcharakter demselben sich auf das engste anschließend, erscheint die Allerheiligenhofkirche, ein kleines mit Gold, mit bunten Steinen und mit, obwohl trefflichen, Bildern von Heinrich Heß geschmückt dennoch überladenes Gebäude. Andächtige Erhebung und demüthige Selbstbetrachtung, wie man sie bei Kirchenbesuchern voraussetzen muß, schließt diese übermäßige Pracht und üppige Verschwendung wohl unbedingt aus.

In unentwickelter romanischer Weise nach oberitalienischen Vorbildern ist die Ludwigskirche angelegt, die ihren großen Ruf nicht ihrer Architektur, sondern den Wandgemälden des Cornelius verdankt, denen sie aber eine so mangelhafte Beleuchtung gewährt, daß man das Hauptbild, das in der Absis befindliche jüngste Gericht, nur sehen kann, wenn an hellen Tagen in den späten Nachmittagsstunden das volle Sonnenlicht durch die geöffneten Kirchthüren eindringen kann.

Die Gothik der Blüthezeit des Mittelalters hat eine höchst glückliche Anwendung in der zierlichen und freundlichen Marienkirche in der Au, gewöhnlich Aukirche genannt, gefunden. Die architektonische Wirkung wird durch gelungene Glasmalereien unterstützt, so daß der von aller Ueberladung freie Gesammteindruck ein überaus wohlthätiger und angenehmer ist. Durch diese Harmonie des Eindrucks und die Reinheit der Formen ist die Aukirche die schönste unter den neueren Kirchen Münchens. Nur die Basilika dürfte mit ihr um diesen Rang etwa streiten. — Im Style alter Burgen mit Anklängen an das Englisch-Gothische hat König Ludwig den Wittelsbacher Palast erbaut, den er seit seiner Abdankung selbst bewohnt.

Den Uebergang aus dem Mittelalter in die italienische Kunstperiode bilden zwei hervorragende Werke: die Bibliothek und der Königsbau. Im florentinischen Rundbogenstyle gehalten ist jene dennoch freier entwickelt, während dieser sich ziemlich treu an das Vorbild des Palazzo Pitti hält. Beide Bauten machen den festen, ernsten und geschlossenen Eindruck, der den Palästen des alten Florenz eigen ist, doch würde die

Bibliothek durch eine Gliederung in Mittelbau und Flügel gegen ihre jetzige, 520 Fuß zählende, gleichmäßige Länge sehr gewonnen haben. Die große Treppe im Innern derselben gehört zu den besten Anlagen der Neuzeit auf diesem Gebiete. — Die Feldherrnhalle ist der berühmten rundbogigen Loggia dei lanzi zu Florenz nachgebildet, doch enthält sie statt der vielen kostbaren Kunstwerke, womit diese geschmückt ist, statt des Ajax, Perseus, Hercules und all der andern Helden, in erbarmungswerther Einsamkeit und furchtbarer Kahlheit die Standbilder von — Tilly und Wrede! Diese Strafe hat Tilly um Magdeburg, Wrede um Deutschland verdient, wie man in tausend Büchern und auch in Vater Arndt's Wanderungen nachlesen kann.

Der italienischen Architektur sind wiederum zwei Hauptwerke gewidmet und zwar der römischen Renaissance die Pinakothek, der Weise des Palladio der Saalbau des königlichen Schlosses. Beide zeichnen sich durch schöne Gruppirung und malerische Gesammtwirkung aus und gehören in ihrer Art zu den besten Bauten, die München besitzt.

So war der Lauf durch die Kunstgeschichte beendigt und jeder Epoche ihr Monument gewidmet. Vor dem Zopf schreckte man doch zurück und die barbarischen, wie die maurischen Formen verschmähte man; aber was nun? wie sollte jetzt gebaut werden? Die Antwort auf diese Frage verlief in drei Richtungen und stellte sich in jeder verschieden. Die Einen sagten: Wir bauen mit dem Material des Landes und hiernach wie nach dem Zwecke richtet sich Alles; sie führten manches tüchtige Gebäude auf und leiteten auch die Erweiterung des Bahnhofs, der eine sehr gelungene und bedeutende Anlage ist. Die Andern griffen zum Eisen und errichteten die Kornschrannen und das große Ausstellungsgebäude, und lieferten hierin zwei Werke, die ebenso durch ihre kühne Technik wie durch den anziehenden und trefflichen Gesammteindruck hervorragen. Hierbei aber konnten die Dritten sich nicht beruhigen; sie waren die Grundgescheidten, die dem verhätschelten jüngsten Sohne glichen, welcher auf Kosten der väterlichen Autorität sich jede Unart erlaubt. Sie wollten einen neuen Baustyl erfinden und — erfanden die schaalste Stylloſigkeit, die sie von einem halben Dutzend Bausty1en mühsam zusammen bettelten, doch der aus den bunten Fetzen zusammengeflickte

Rock ſteht ihnen ganz gut: Kleider und Leute entſprechen eben in der Regel einander.

Dieſe Thorheit, „eine neue Bauart zu finden“, hat ſich ſogar in amtliche Preisausſchreiben verirrt, und ſie hat ihre Früchte getragen. Das Kriterion der Entwickelung jedes Bauſtyles iſt die Decke; ihre Conſtruktion bedingt den ganzen Aufbau: Wand, Pfeiler, Säule, Fenſter, Dachhöhe u. ſ. w., ja ſie bedingt auch mittelbar die äſthetiſche Wirkung und die ornamentale Durchbildung. Balkendecke, Tonnengewölbe, Holzdecke, Hängekuppel, rundbogiges Kreuzgewölbe, ſpitzbogiges Kreuzgewölbe entwickelten nach einander jene originalen Bauſtyle, von denen auch in München, wie erwähnt, anſchauliche Proben vorhanden ſind. Eine neue originale Deckenconſtruction iſt ſeit mehr als 600 Jahren nicht erfunden worden, bis unſere Zeit die Ueberdeckung mittelſt eiſerner Conſtructionen einführte. Hier hat ſie auch äſthetiſch Neues geliefert; da aber dieſe Conſtruction ſich auf eine kleine Gattung beſonderer und ſeltener Gebäude beſchränkt, ſo iſt ſie noch weit davon entfernt, einen neuen Styl anzukündigen.*) Es darf aber hierbei nicht unerwähnt bleiben, daß ein wohl gemeinter Irrthum des Königs Maximilian II. von erheblichem Einfluſſe war. Dieſer bemühte ſich, aus den vielen Stylen, die er in ſeiner Umgebung ſah, zu wirklichem lebendigen Style zu gelangen. Solches Streben war ihm ſchon früher eigen und iſt durch ein Schreiben an Schinkel bekundet, deſſen Antwort aus dem Jahre 1834 oder 35 in Schinkel's Nachlaß abgedruckt iſt. Die goldenen Wahrheiten, die der große Meiſter in demſelben ausſpricht, hat Maximilian leider nicht beherzigt, vielmehr verfolgte er bis an ſein Ende die Löſung des Problems von einem neuen Bauſtyle. So kam es, daß die von Ludwig unter den münchener Baumeiſtern ausgeſtreute Saat mit den Neigungen Maximilian's ſich begegnete, und endlich mehrere Sprößlinge gräulichen Unkrautes zu Tage förderte.

Denn man tappte in München bei dem Suchen nach dem neuen Style von einer Ungeheuerlichkeit herum zur andern. Als Bauwerk in ſeiner äußeren Erſcheinung ein wahres Monſtrum hatte allerdings ſchon

*) Vergl. Riegel, Grundriß d. b. K. S. 97.

die neue Pinakothek diesen seltenen Reigen eröffnet, und ihr folgte später das Regierungsgebäude, das Nationalmuseum und die ganze Maxstraße. Eins der neuen Gebäude ist immer unerquicklicher als das andere, und eines überbietet das andere an Verhöhnung aller architektonischen und ästhetischen Gesetze. Die Façade des Regierungsgebäudes spottet durch ihre Eintheilung den durch die Benutzung desselben gestellten Bedingungen, und sie leidet überhaupt durch eine allzulange und flache Ausdehnung an wahrheitswidrigem Schein. Gegenüber das National-Museum. Es trägt die stolze Inschrift: „Meinem Volk zu Ehr' und Vorbild!" Soll diese Zueignung, dieser Wunsch sich auf die Architektur beziehen, so müßte es mit der Ehre schwach bestellt sein, eine Nachbildung solcher baulichen Mißgeburt wäre aber sicher eine künstlerische Schande.

Ueberblickt man so die Reihe der großen monumentalen Bauten, die in München seit Vollendung der Glyptothek im Jahre 1830 fertig wurden, so springt die Willkür, der sie ihre Entstehung verdanken, in die Augen, und der Kunstfreund muß es aufrichtig beklagen, daß so außerordentliche Mittel und so bedeutende künstlerische Kräfte in so ungleichartige Richtungen zersplittert wurden, anstatt daß ein einheitlicher, hoher Gedanke alle Bauausführungen als Glieder eines Ganzen anordnete und sie im ideellen Zusammenhange mit dem lebenden Geschlechte anerkannte. In der Kunst spiegelt sich ein Volk, die Werke einer Epoche gestatten also auch einen Rückschluß auf das Volk und das Geschlecht, das sie entstehen ließ. Wie aber in München? Wie soll man diese Monumente mit dem Volke in Verbindung und Beziehung bringen? Einsam und verlassen stehen die Pinakotheken auf freiem Felde, einsam und öde dehnt sich die Ludwigsstraße zum Siegesthor hinaus. Die Bevölkerung Münchens hat sich nicht dahin gezogen, wo ihr ein Machtwort neue Stadttheile anweisen wollte; und geht man gar etwas tiefer, so findet man im Verständniß der Kunstwerke durch die Masse der Einwohner nur einen geringen Zusammenhang zwischen beiden. Man überzeugt sich, daß ein freier künstlerischer Geist, ein lebendiger Antheil am künstlerischen Schaffen in München nicht von Natur heimisch ist, und sieht ein, daß ein Königswille wohl Kunstwerke hervorzaubern konnte, nicht aber zugleich auch dem Volke eine Kunst geben. Die wahre Kunst entspringt aus der tiefsten

Quelle des Genius eines Volkes und reißt alles freudig mit sich fort; Fürstengunst kann sie pflegen und beschützen, Fürstenwille aber einem Volke nicht auch Kunst verleihen. Eklekticismus oder, etwas schärfer deutsch ausgedrückt, das spielsüchtige Verlangen und Haschen nach jeder bunten Frucht ist der Stempel des monumentalen München, noch nie aber hat eklektische Art zur vollen Schönheit geführt. Sie kann im Einzelnen Schönes geben, in dem Ganzen leidet sie aber an dem Fluche ihrer Geburt, nemlich der Schwächlichkeit.

Auf dem Gebiete der Bildnerei zum Theil, und besonders auf dem der Malerei, wo ein Genius wie Cornelius die Schwachen mit sich fortriß, sind die Ergebnisse anderer Art. Wenn man aber den unumstößlichen Satz festhält, daß die Baukunst eines Volkes die Grundlage seiner ganzen Kunst ist, so wird man zugeben, daß am Gesammtcharakter der Stadt die unvergleichlichen Fresken im Innern der Gebäude nichts ändern. Neumünchen bleibt für jeden Unbefangenen in seinem kunstgeschichtlichen Werthe, nicht in dem Werthe seiner Sammlungen und der im geschlossenen Raume befindlichen Malereien, ein monumentales Bilderbuch, ein königlicher Baukasten.

Die unerreichte Bedeutung Münchens für die neuere deutsche Kunst liegt bekanntlich fast ausschließlich in der Malerei. Im Gebiete der Bildhauerei hat es selbst nichts Erhebliches hervorgebracht, obwohl es in Arbeiten von Thorwaldsen, Rauch und Rietschel ausgezeichnete Meisterwerke besitzt. Aber was es selbst geleistet hat, ist im Allgemeinen mäßig, um so mäßiger, als die öffentlichen Denkmäler allzu dicht gepflanzt sind. Man könnte überhaupt Bayern das Land der Monumente nennen, denn nirgends ist man mit öffentlichen Denkmälern verschwenderischer umgegangen, als in diesem Königreiche. Daß Nürnberg seinem großen Albrecht Dürer ein Standbild errichtete, ist eine für Jeden freudige Thatsache, und dies Denkmal mag denn auch wohl von allen das würdigste sein, das auf bayerischem Boden steht. Aber welches Verdienst haben mit wenigen Ausnahmen die Originale der ein oder zwei Dutzend Bildsäulen, mit denen München geschmückt ist? Und nicht die einzelne Bildsäule genügte dem hohen Ruhme der Vergangenheit mehr, es mußten ganze Tempel demselben erbaut werden, und so entstanden die Bavaria mit der Ruh-

meshalle, die Walhalla, die Kehlheimer Befreiungshalle, die Propyläen. Laſſen wir die zuletzt genannten modernen Tempel des honos und virtus bei Seite, und verweilen wir einen Augenblick bei der Erzrieſin mit dem Löwen. Welche Aufhäufung von Metall in dieſen ſchweren Gliedern! Welche zweckloſe Aufthürmung von Maſſen! 1560 Centner Erz mußten gegoſſen werden, um ein Frauenbild zu errichten, deſſen Zeigefinger 3 Fuß 2 Zoll lang iſt, und die ſich unabläſſig und vergeblich quält, den Siegeskranz, welchen ſie ſelbſt hoch empor über ſich hält, auf ihr Haupt herabzudrücken! Dieſe Schutzgöttin bewacht nun das Bayerland, doch hat es ihr noch nicht gelingen wollen, der „Maria patrona Bojariae“, wie die Inſchrift unterm Marienbilde am Schloß meldet, den Rang abzulaufen. Dafür muß ſie einſtweilen mit dem Hüteramt der bayeriſchen Ruhmeshalle zufrieden ſein und auch daran keinen Anſtoß nehmen, daß die beſten und meiſten der dort verherrlichten Namen nicht Bayern, ſondern den alten freien Reichsſtädten angehören, die zu Anfang dieſes Jahrhunderts an die Krone Bayern kamen. Daß ihr Stifter, der König Ludwig, ſich darin gefiel, ſie mit dem Nerokoloß im alten Rom zu vergleichen, wird ſie hoffentlich mit Gleichgültigkeit ertragen, da die Thereſienwieſe nicht Rom und Ludwig glücklicherweiſe kein Nero iſt. Aber der König hat ſich damit gerühmt, daß nur er allein und Nero ſolche Werke geſchaffen hätten!*)

Mit den münchener Standbildern iſt nun ſeit einigen Jahren eine durchgreifende Veränderung vorgenommen worden. Gluck und Orlando di Laſſo haben vom Odeonplatz fort auf den Promenadenplatz zu Kraitmeyer und Weſtenrieder ſpazieren müſſen, wo dieſen vieren nun noch der Kurfürſt Max Emanuel Geſellſchaft leiſtet. Ein Feldherr, ein Geſetzgeber, ein Geſchichtsſchreiber und zwei Muſiker in Einer Reihe: man kann es dem münchener Volkswitz wirklich nicht verdenken, daß er auf einem Platze in der Stadt ſo einen Denkſtein neben dem andern grade

*) A. Flir theilt in ſeinen Tagebüchern (Innsbruck 1864) folgendes Geſpräch mit, das König Ludwig und Hübſch auf dem Kapitol in Rom bei Betrachtung der Reſte des Nero-Koloſſes hatten: „König Ludwig: Nun — nu! Was ſagen Sie zu meiner Bavaria? — Hübſch: Zum Erſtaunen! Majeſtät, zum Erſtaunen! — König Ludwig: Nicht wahr zum Erſtaunen? Nero und ich ſind die einzigen — ſind die einzigen, die ſo Großes gemacht haben. Seit Nero keiner mehr, mein lieber Hübſch!“

nicht sehr anmuthig findet und nun den Promenadenplatz in Kirchhof umgetauft hat. Auf dem Odeonsplatze aber, wo der Komponist der Iphigenien im Wege stand, erhebt sich das Reiterbild Ludwig's I., Königs von Bayern. König Ludwig war bei der Enthüllung Selbst zugegen und fand es äußerst gelungen, daß Er wie ein Karnevalsheld mit erhobenem Scepter im Krönungsschmucke zwischen zwei Knaben, welche Tafeln mit den Worten: „Gerecht" und „Beharrlich" halten, — mitten hindurch reitet. Lebenden Männern, zumal Fürsten und Königen, sollte man niemals Denkmäler errichten, denn der Verdacht selbstsüchtiger Schmeichelei oder kriechenden Knechtsinnes haftet ihrer Entstehung fest an. Echter Bürgerstolz wird sich nie dazu hergeben, daß er das Vorrecht großer Geister der Geschichte auf Leute, die noch dieselben Straßen wie alle andern betreten, überträgt; — und ein echter König wird solche unzeitige Ehre verachten. Aber nur auf solchem Bürgerstolze und solchem königlichen Großsinne ruhen in unsrer Zeit die Staaten sicher. Doch dem König Ludwig hätte man ausnahmsweise, da er ja seit 1848 abgedankt und als König gleichsam todt ist, dies Vergnügen gönnen können; ich muß sogar sagen, daß das münchener Denkmal seiner unwürdig ist, denn die unvergleichlichen Verdienste Ludwig's um die deutsche Malerei sind zu groß und wichtig, als daß es irgend schicklich wäre, ihn wie einen König im Faschingszuge darzustellen.

Schiller's Denkmal ist seit dem 10. November 1862 enthüllt und zwar auf einem kleinen Gartenstücke, das die Ecke der Königsstraße und des Maxplatzes bildet, wo es vor grünem lebendigen Buschwerk sich gar nicht übel ausnehmen müßte, wenn es nicht gar zu hölzern aussähe. Und am Sockel die traurige Inschrift: „Friedrich von Schiller!" Jakob Grimm sprach schon in seiner bekannten Schillerrede das treffendste Urtheil über derartige Verirrungen: „Ein großer Dichter legt auch nothwendig seinen Vornamen ab, dessen er nicht weiter bedarf, und es ist undeutscher Stil oder gar Hohn, Friedrich von Schiller, Wolfgang von Göthe zu schreiben. Ueber solchen Dingen liegt eine zarte Eihaut des Volksgefühls. In seine künftigen Standbilder mag nur gegraben werden: Schiller."

Doch eine Inschrift ist am Ende immer noch besser als keine, denn

wer kann errathen, was das Denkmal irgend eines unbekannten Reitergenerals oder sonst wessen bedeutet, wenn es ihm nicht gesagt wird? Oder wer wäre etwa so wappenkundig, daß er aus den Schildereien am Denkmal auf dem Leipziger Platze zu Berlin den Namen „Graf von Brandenburg" herausläse? Da ist die Münchener Praxis gut: Wrede und Deroy glänzen mit ihren Titeln und Namen unter ihren Bildsäulen, und auch dem Tilly ist in goldenen Buchstaben die Ehre eines „bayrischen Heerführers" gegeben. Unbegreiflich ist es freilich, wie man zur Herstellung solcher Statuen auch nur eine einzige Kanone einschmelzen konnte, oder gar Kanonen, die Wrede in Deutschland weggenommen, oder die aus den untergegangenen türkischen Schiffen bei Navarin vom Meeresgrunde heraufgeholt sind! Wo sie auch hergenommen sein mögen, diese Geschütze sind immer noch mehr werth gewesen, als die Feldherrnhalle mit ihrem Inhalte, als Deroy's Standbild in der Maxstraße und als alles dieses zusammen genommen.

Diesem Deroy gegenüber steht Schelling und Beide erwarten die baldige Ankunft von noch zwei anderen Glücksgenossen, deren Fundamente schon bereitet sind. Schelling's Standbild hat Maximilian II. errichten lassen, und er nennt sich auf der Inschrift desselben in philosophischer Bescheidenheit: „der dankbare Schüler des großen Philosophen".

Das wundersamste aller münchener Denkmäler ist aber jener Obelisk auf dem Karolinenplatze, der, 100' hoch, aus eroberten Geschützen gegossen ist. Die Inschriften dieses kunstlosen, nüchternen Machwerkes verkünden, daß es von „Ludwig I., König von Bayern, den 30,000 Bayern, die im russischen Kriege den Tod fanden, errichtet" ist. Wenn es schon bedenklich ist, einem so traurigen Ereignisse aus einer der traurigsten und elendesten Zeiten deutscher Geschichte ein erzenes Ehrenmal zu errichten, so glaubt man doch seinen Augen nicht trauen zu dürfen, liest man ferner gar, daß „auch sie für des Vaterlandes Befreiung starben." Denn solche taschenspielerhafte Geschichtsfälschung klingt gleich einer Verhöhnung der Wahrheit in der Geschichte, wie in der einzelnen Menschenbrust.*)

*) In Tyrol ging 1812 und 1813 die Rede, daß „das Molochsopfer jener 30,000 ein Gottesgericht für die bayerischen Gräuelthaten in Tyrol, namentlich in Schwaz gewesen."

Dem kriegerischen Ruhme ist auch das am Eingange der Ludwigsstraße erbaute Siegesthor geweiht, welches sich als Thor dadurch auszeichnet, daß man nicht durch, sondern fein um dasselbe herum fährt. Auf seiner Plattform steht in dem mit vier Löwen bespannten Siegeswagen die Bavaria, die freilich in einer Anwandlung von übler Laune mit ihrem klassischen Gespann ganz lustig zur Stadt hinaus fährt! Noch höherem Ruhme sind die Propyläen gewidmet, die den Königsplatz, an welchem Glyptothek und Kunstausstellungs-Gebäude stehen, thorartig abschließen. Auch dies neue Thor liegt mitten in der Stadt und würde nur dazu dienen, den Verkehr zu hemmen, wenn dieser selbst lebhafter wäre, derart, daß man sich mit dem vollkommen zwecklosen Gebäude von vornherein nicht sonderlich befreunden kann.

Doch dieser Standpunkt ist als durchaus niedriger und hausbackener bei Beurtheilung dieses Werkes viel zu beschränkt; handelt es sich doch um etwas Höheres, um die Verherrlichung einer großartigen Idee, um einen Triumphbogen, wie einen ähnlichen selbst die Siebenhügelstadt nicht kennt. Begeistern wir uns also für die Erhebung Griechenlands und die Blüthe des hellenischen Reiches unter König Otto's glanzvoller Regierung! Hier im Giebelfeld steht er selbst in weißem Marmor kunstvoll gebildet vor dem Thronsessel, links und rechts von ihm die Gestalten der Weisheit, des Krieges, der Religion, des Handels u. s. w. Reliefs stellen dann den Freiheitskampf selbst dar, und an den innern Wänden der Propyläen liest man auf vier großen Feldern in griechischen Buchstaben die Namen aller großen Freiheitskämpfer und berühmten Philhellenen. Und welche Ironie des Schicksals, als nun endlich nach zwölfjährigem Bau das Werk dem Verkehr übergeben wurde und alle Zeitungen über dasselbe und die Verherrlichung der Ottonischen Epoche berichteten, daß dann kaum wenige Wochen später der ruhmreiche König der Hellenen still und harmlos in das väterliche Haus wieder einzog! Ob er bei diesem Einzuge den Weg durch diese Propyläen wählte oder nicht, ist unbekannt. Doch fern sei es von uns, die wirklichen Verdienste, die Otto's Regierung um die Hebung und Bildung seines ihm halb barbarisch überkommenen Volkes hatte, zu leugnen oder zu schmälern; aber wenn schon die griechischen Fresken im Hofgarten unpassend waren, so über-

ſtimmt der Unmuth beim Anblick der Propyläen jedes Gefühl der Billigkeit faſt ganz, und man ſteht bewundernd vor der Größe dieſes Ruhmes, der kaum verkündigt — von der unerbittlichen Geſchichte Lügen geſtraft wird. Sic transit gloria mundi. Aber es waren noch ergötzlichere Geſchichten vorgefallen bei Gelegenheit der Einweihung dieſes Prachtthores, doch verſchweigen wir ſie, denn die böſe Welt würde ſie nicht glauben, ihren tiefſinnigen Humor nicht verſtehen, ebenſo wenig, wie die münchener Hofbräuhäusler den Sinn dieſes Kunſtwerkes und die griechiſchen Worte ſeiner Inſchriften verſtehen. Man ſagt aber, daß dieſe Hofbräuhäusler zuweilen einen ſehr geſunden Menſchenverſtand beſäßen. —

So ſcheint es denn, kämen wir nach einem Rundgang durch die baulichen und bildneriſchen Denkmäler Münchens zu einem troſtloſen Schluß. Und gewiß iſt dieſer Schluß troſtlos und unerfreulich. Allein der Standpunkt, den wir hier einnahmen, iſt zwar ein berechtigter und richtiger, aber er iſt nicht der einzige. Denn man kann ja auch dieſe Monumente als einzelne oder in ihrer gruppenweiſen Zuſammengehörigkeit einfach nach der unmittelbaren künſtleriſchen Erſcheinung auf ſich wirken laſſen, ohne nach dem Geiſt, der jedem einzelnen ſeine Stellung, allen ihren Zuſammenhang gab, zu fragen. Ohne Zweifel iſt der Schluß der Betrachtung von dieſem Standpunkte aus ein ganz anderer, in vieler Beziehung ſehr erfreulicher. Hier ſollte aber grade hervorgehoben werden, daß dieſer günſtigere Standpunkt das Urtheil über München nicht erſchöpft, daß er vielmehr die weſentlichſte Grundlage eines kunſtgeſchichtlichen Urtheiles außer Acht läßt. Dieſe Grundlage aber beſteht lediglich in der Berückſichtigung der geſchichtlichen Entſtehungsart ſolcher Werke. Zu München nun war dieſe Entſtehungsart die allerwillkürlichſte und gewaltſamſte ohne Beziehung zum Volk, ohne den Gedanken nothwendiger Einheit, ohne Zuſammenhang mit dem Bedürfniß und dem Geiſte der Oeffentlichkeit. Sie beruhte ausſchließlich auf einem reichen, kunſtſinnigen und ehrgeizigen Könige, der für den Ruhm ſeines Namens und Hauſes, ſowie für das von ſeinem Vater erfundene Trugbild einer „Bayeriſchen Nation“ arbeitete. Deshalb kann man das Einzelne als Einzelnes wohl gelten laſſen, ja ſchätzen und bewundern, aber über das Ganze als Ganzes muß man den Stab brechen. Fürſtenwille, ſei er auch durch Be-

geiſterung geadelt, wird auf den edeln Gebieten der Kunſt nur dann wahrhaft Gutes und Großes wirken können, wenn er, den Anſpruch maßgebender Geltung vergeſſend, ſich beſcheiden unterordnet, oder wenn er wenigſtens auf tieferer, durch Geſchichte und Philoſophie geläuterter Bildung beruht.

Ich habe in dieſen Zeilen München, das ich ſchätze und liebe, nicht herabſetzen wollen; ich habe nur den Charakter deſſelben, ſoweit er durch die neuen öffentlichen Monumente beſtimmt wird, als den der Willkür und Gemachtheit in entſchiedener Weiſe darſtellen wollen. München iſt genug gelobt, und auch ich hatte oft Gelegenheit, ſeine Vorzüge anzuerkennen, ſo daß es gewiß nichts ſchadet, wenn man die Sache auch einmal von dieſer Seite betrachtet.

Leo Klenze.

Der am Schlusse des vorigen Aufsatzes ausgesprochene Gedanke von der Verschiedenheit des Standpunktes bei der Betrachtung der baulichen und bildnerischen Denkmäler Münchens mag hier sogleich eine Vermittelung abgeben, wo wir eine Uebersicht der Thätigkeit desjenigen Künstlers versuchen wollen, der an der Spitze aller baulichen Unternehmungen während der Glanzperiode Münchens stand. Hier werden wir nothwendig zu theilweise andern Ergebnissen gelangen, allein wir werden auch in die Wirksamkeit Klenze's jenen Einfluß willkürlichen und gewaltsamen Befehles eingreifen sehen. Klenze ist mit der deutschen Kunstentwicklung dieses Jahrhunderts auf eine vielverzweigte Weise verbunden, und seinen Namen nicht nennen, wenn von dieser die Rede ist, hieße der Wahrheit gröblich entgegenhandeln. Mag man über seine Begabung auch denken wie man wolle, so viel ist Thatsache, daß er einer der thätigsten und mit Monumentalbauten am reichsten bedachten Architekten mancher Zeiten war, und daß er bei den Kunstunternehmungen des Königs Ludwig eine ganz hervorragende Stelle einnahm.

Leo Klenze war am 29. Februar 1784 im Hildesheimischen auf dem am obern Harze belegenen Gute seines Vaters, eines hannöverischen Gerichtsbeamten, geboren. Des Vaters Wille bestimmte den Knaben zum dereinstigen Staatsdienste, aber des Sohnes Neigung wies ihn zur Kunst. Da jedoch den Vater einerseits die wenig anziehende Stellung der Künstler in damaliger Zeit abstieß, ihm andererseits aber sein Herz verbot, dem Knaben gewaltsamen Zwang zu thun, so entstand eines jener halben Verhältnisse, die man wohl Compromisse zu nennen pflegt. Die Beschäftigung mit der Kunst wurde erlaubt und der Beruf als Künstler

unterſagt: eine Anordnung, die um ſo mehr den Glauben des jungen Klenze an ſein Talent beſtärken mußte. Nachdem er in Braunſchweig zwei Jahre das Carolinum beſucht, kam er 1800 nach Berlin, und hier war es, wo mit dem Reifen zum Manne auch die Reife des Bewußtſeins eintrat, wo die ſtrebende Kraft des Sohnes den Sieg über die wohlwollende Aengſtlichkeit des Vaters davon trug. Beſonders entſcheidend wirkte hier der Beſuch der Bauſchule und der Umgang mit Gilly, der auch Schinkel's Lehrer war; und man kann es mit guter Ueberzeugung behaupten, daß der dreijährige Aufenthalt Klenze's in Berlin nicht nur für den äußern Beruf den Ausſchlag gab, ſondern daß er auch den Grund zu Klenze's ganzer künſtleriſcher Richtung legte.

Von Berlin wandte ſich der junge Architekt nach Paris, bereiste Frankreich, England und einen Theil Italiens, wo er zu Genua die Bekanntſchaft mit dem ſpätern Hofmarſchall des Königs Hieronymus Buonaparte machte. Dieſer Beziehung verdankte er die 1808 erfolgende Berufung an den weſtphäliſchen Hof nach Caſſel, deſſen Vertreibung jedoch auch den zum Hofbaudirektor vorgerückten Klenze ſeines Amtes entkleidete. Nach einem Aufenthalte von kurzer Dauer in München, wo er den Kronprinzen Ludwig kennen lernte, und in Wien, wo der Congreß tagte, ging er nach Paris, und hier war es, wo 1815 ſein Verhältniß zum bayriſchen Hofe gegründet wurde. Klenze kam noch in demſelben Jahre als Hofarchitekt nach München, wo er, zum Range eines wirklichen geheimen Rathes und Oberhofbau-Intendanten nach und nach emporgeſtiegen, mit Orden und Auszeichnungen überhäuft, ja ſogar, abweichend von dem ſonſt an einem Orden haftenden perſönlichen Adelstitel der münchener Gelehrten und Künſtler, mit einem Adelsdiplom bedacht, am 27. Januar 1864 als achtzigjähriger Greis ſtarb.

Während dieſer faſt fünfzigjährigen Thätigkeit zu München hat Klenze unabläſſig gewirkt und nicht nur in dieſer Stadt eine Reihe hervorragender Bauten geſchaffen, er hat auch bei Regensburg und Kehlheim großartige Denkmäler errichtet, ja ſelbſt in Athen eine fruchtbringende Thätigkeit entwickelt und in Petersburg außerordentliche Werke erbaut. Aus der Gilly'ſchen Schule in Berlin empfing auch er wie Schinkel die Begeiſterung für die klaſſiſche Antike, und er iſt ſein ganzes Leben hin-

durch dieſem Streben, wenigſtens theoretiſch, treu geblieben. Dieſe gemeinſame Richtung, angeregt durch den gemeinſamen Lehrer, hat von jeher einen Vergleich zwiſchen Schinkel und Klenze nahe gelegt, und wenn Schinkel zurücktreten muß, da wo es ſich um die Menge der ausgeführten Werke handelt, ſo iſt doch Nichts im Stande, ihm den erſten Preis als Künſtler zu Gunſten Klenze's auch nur entfernt ſtreitig zu machen. Denn darin, wie beide die Antike anſahen und praktiſch auffaßten, liegt ihr großer Unterſchied: bei Schinkel war es ein tief von Innen ſtrömendes Bilden im Geiſte griechiſcher Kunſt, bei Klenze blieb es bei der Anwendung der hiſtoriſchen Form, und wie Schinkel's Genius in divinatoriſchem Zuge immer das Rechte fand, ſo irrte Klenze leider oft und wich vielfach vom reinen Geiſte des Alterthums ab. Schinkel's ſchöpferiſcher Geiſt nahm willig techniſche Conſtructionen der Römer und des Mittelalters auf, aber er durchdrang ſie mit dem Schönheitsſinn klaſſiſcher Kunſt, — Klenze erblickte hier überall nur Hinderniſſe, die ihm den Weg erſchwerten. Man darf ſagen: Jener ſchuf, dieſer machte. Mit Vorliebe vertiefte ſich auch Klenze, wie dies unter ſolchen Umſtänden nahe liegt, in die hiſtoriſche und archäologiſche Ergründung der alten Kunſt, er ſchrieb über mehrere Gegenſtände dieſer Art und wandte beſondere Neigung der Feſtſtellung eines früher mit Eifer behandelten Streitpunktes zu, nämlich der Frage, ob die Gebäude namentlich die Tempel der Griechen farbig bemalt geweſen ſeien, der ſogenannten Polychromie der antiken Baukunſt. Seine Meinung über dieſen Punkt ſuchte er außer in Schriften auch in Bildern griechiſcher Bauwerke und Straßen, ſo wie ſie einſt ausgeſehen hätten, unmittelbar anſchaulich zu machen, und noch auf der letzten Kunſtausſtellung zu München, die er erlebte, befand ſich ein Oelgemälde von ſeiner Hand, welches in dieſem Sinne Athen unter dem Kaiſer Hadrian darſtellen ſollte.

Allein dies Alles tritt gegen ſeine mittelbare und unmittelbare praktiſche Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunſt weit zurück. Klenze war ſtets der Erſte im künſtleriſchen Beirathe des Königs Ludwig, — ſofern dieſer eines Beirathes bedurfte und nicht einfach befahl, — und durch dies hervorragende Verhältniß begünſtigt, hat ſeine Stimme bei vielen Unternehmungen die künſtleriſche Entſcheidung gegeben, bei vielen die Ge-

sammtanordnung festgestellt und so vielfach auf die Entfaltung der Bildhauerei und Malerei eingewirkt. Den jüngern Talenten war Klenze, wie allgemein gerühmt wird, stets ein fördernder Helfer, und mancher Künstler, dessen Name seither mit Achtung genannt wird, verdankte Klenze die Gründung seiner Stellung. Doch bezeichnen wir nun kurz seine hauptsächlichsten Werke.

Im Jahre 1816 war ihm der Auftrag geworden, die Glyptothek, ein Museum für Bildhauerwerke, zu bauen; aber schon hier zeigte er, daß er weder das Wesen der griechischen und römischen Antike in seiner Gegensätzlichkeit, wenigstens damals, lebendig empfand, noch daß er in den Dispositionen seiner Gebäude als praktischer Architekt, wie er es auch stets geblieben, besonders glücklich war. Die Glyptothek ist ein großes Quadrat, in dessen Mitte ein Hofraum sich befindet; nur an der hintern Façade sind Fenster, an den übrigen keine, und die Stirnseite wird durch eine Säulenhalle mit darauf ruhendem Giebel geschmückt. Der Eindruck der äußern Erscheinung ist unstreitig ein monumental bedeutender, und obwohl die nach römischer Art glatten Schäfte der jonischen Säulen und die römischen Wandnischen nicht streng im klassischen Geiste gehalten sind, obwohl das Gebäude ungleich gewinnen würde, wenn es ein höheres Podium besäße, so ist doch der Charakter der Großheit gar nicht zu leugnen. Die Räume im Innern sind mit Kuppeln, Kreuz- und Tonnengewölben überdeckt; dies war keine glückliche Anordnung und schon vor Vollendung des Baues stellte sich ein sehr empfindlicher Uebelstand heraus. Denn als man in den langen, mit einem Tonnengewölbe geschlossenen hintern Saal, den römischen, kam, glaubte man in einem Keller zu sein, so gedrückt erschien das Ganze, und es blieb Nichts übrig, als den Boden dieses Saales um 8 Fuß zu vertiefen, so daß man heute noch auf mehreren Stufen in denselben hinabsteigen muß. Aber auch trotz dieses Umstandes weht im Innern der Glyptothek ein reiner Hauch voller Harmonie, und es wäre kleinlich, das Verdienst eines Künstlers herabzusetzen, der es verstand, die Hülle zu auserlesenen Werken der Bildnerei, die Flächen zu den vollendetsten Werken der neuern Malerei zu schaffen, und so zu schaffen, daß die Fehler des Baues und des Styles gegen die überwältigende Macht des Ganzen fast unfühlbar werden. Freilich denke man sich die Cornelius'schen

Fresken heraus, so wird Manches anders; aber wer giebt uns das Recht hierzu, da Klenze's Entwurf von vornherein auch auf diese Fresken berechnet war? Die Glyptothek ist eins, eins als Bauwerk mit den Sculpturen und Malereien, und sie steht allem Andern, was München sonst an Kunstwerken bietet, weit voran; sie ist durchaus das Schönste, was die Isarstadt besitzt.

Nach Beendigung dieses Baues begann Klenze die Walhalla, die bekanntlich bei Regensburg auf dem Donaustauf sich in Form eines dorischen Tempels über einem mächtigen Unterbau von Stufen erhebt. Sie ist im Aeußern eine ziemlich treue Nachahmung des Parthenon zu Athen, sie unterscheidet sich aber natürlich durch die innere Einrichtung vollständig von den Tempeln der Alten, da sowohl die Säulenstellungen im Innern der letztern als auch die Licht- und Luftöffnung in der Mitte des Daches hier unanwendbar waren. Klenze wollte nun, da die alten Denkmäler kein Vorbild zur Bildung der Decke über einem so breiten Raume geben, nach römisch-italienischer Art ein Tonnengewölbe anwenden, wie man solches beispielsweise auch in dem sogenannten Theseustempel zu Wien und an andern Orten sieht, und er theilte diese Absicht Rauch mit, welchem Bildhauerarbeiten für die Walhalla aufgetragen waren, und der so mit Klenze in vielfache Beziehungen gelangte. Rauch's künstlerischem Sinne entging das Unpassende des Entwurfes nicht, doch fand er selbst keinen bessern Ausweg und klagte, nach Berlin zurückgekehrt, die Sache an Schinkel. Schinkel setzte ihm nun auseinander, wie überaus verkehrt ein Tonnengewölbe sei, und daß das einzig Richtige in der Herstellung eines zierlichen Hängewerkes bestände, doch bat er ihn, mit diesem Gedanken nicht förmlich dazwischen zu treten, da derartig eingreifende Vorschläge meist sehr verstimmten. Rauch fand aber doch den rechten Weg der Mittheilung und Klenze leuchtete die Vortrefflichkeit des Gedankens ein, so daß er sich eilig daran machte, sein unglückliches Tonnengewölbe durch ein sehr schönes eisernes Hängewerk zu ersetzen, welches, so lange die Walhalla eröffnet ist, den großartigen Eindruck wesentlich mitbestimmt hat, den der Besucher dort empfängt. Auf mich wenigstens hat die Walhalla immer einen sehr bedeutenden Eindruck gemacht, und ich habe nie ein Verständniß für jene unklare Rede finden können, nach

welcher es ungehörig sei, ein Denkmal deutscher Ehre in griechische Kunstformen zu kleiden. Ganz anders wäre der Gedanke, der Einem beim Aufsteigen über die riesigen Treppen wohl auch aufsteigt, zu behandeln, daß nemlich diese ungeheuren Massen ohne wirklichen Zweck so gethürmt sind. Solche ketzerische Ideen muß man am besten zu verbannen oder zu vergessen suchen; wenigstens wollen wir hier sie nicht zum Ausgangspunkt unsres Urtheiles machen. Mir ist die Walhalla, deren Lage schon an Aegina erinnert, stets wie ein Tempel des Zeus Pangermanikos erschienen, wie ein wirkliches Heiligthum deutscher Ehre, in dem man Andacht üben kann. Mag man auch am Einzelnen künstlerisch nach Belieben tadeln, mag auch mancher Walhalla-Genosse an Stelle eines fehlenden Würdigeren hier einen ihm nicht gebührenden Platz behaupten, immerhin ist das Positive, was vorliegt, außerordentlich. Kaum ein anderes Bauwerk in Deutschland ist mit solcher Monumentalität nur aus Marmor, Erz, Eisen und Glas hergestellt, und kein anderes giebt, im Aeußern wenigstens, eine wirkliche Anschauung von griechischen Tempeln, und läßt deren unmittelbaren Eindruck auf die Sinne ahnen. Namentlich aus einiger, nicht zu erheblicher Entfernung wirkt die edle und reine Architektur vorzüglich. Der ganze Bau steht so fest, ruhig, einheitlich und harmonisch da, er ist in den meisten Stücken so fein und gediegen, daß man keinen Sinn für wahre Schönheit haben kann, wenn man sich hier nicht tiefer angeregt fühlt. Ich weiß recht wohl, daß sich trotzdem genug tadeln ließe, so die rohen Kassetten im Umgang, das Fehlen des Cellafrieses und der Metopen-Reliefs, das große Fenster in der Rückwand und andres mehr, — Manches jedoch ließe sich auch wieder entschieden loben: aber das Ganze ist und bleibt löblich. Die Mängel des Werkes wurzeln darin, daß Klenze kein schaffender Genius, sondern ein reflectirendes Talent war, und als solches hat er hier sein Meisterstück hingestellt. Kommt man selbst mit den Eindrücken eines so herrlichen Denkmales, wie des Domes zu Regensburg, nach Donaustauf, so ist die Wirkung der Walhalla doch so bedeutend, daß man sich ihr nicht entziehen kann; man muß Beifall spenden, weil man ernst und nachdrücklich angeregt wird.

Im Jahre 1842 wurde der Walhallabau beendet, doch inzwischen hatte Klenze bereits eine ganze Reihe anderer Unternehmungen vollendet

oder der Vollendung nahe gebracht. In erſter Linie ſteht hier die Pinakothek, die Gemäldegallerie Münchens. Sie zeigt den Künſtler auf einem ganz andern Stylgebiete, und während er ſelbſt erklärte, außer der griechiſchen Baukunſt gäbe es keine wahre Schönheit, während er die Glyptothek, die Walhalla und andere kleinere Werke in dieſem Bewußtſein ausgeführt hatte, tritt er hier in die Renaiſſance über. Doch nicht zu ſeinem Nachtheile, denn er erweiſt ſich in der Pinakothek als ein Meiſter der italieniſchen Bauweiſe, die er durch Einführung reinerer Ornamente noch zu veredeln ſuchte. Sieht man auf das Ganze, ſo erkennt man bald, daß Klenze den eigentlichen Kern, das Dauernde der Renaiſſance, glücklich verſtanden hat, daß die harmoniſche Gruppirung der Baumaſſen in der Pinakothek den guten Arbeiten des alten Italien würdig an die Seite zu ſtellen iſt. Klenze ſteht hiermit allen anderweitigen Beſtrebungen, die Renaiſſance wieder einzuführen, wie ſie in Deutſchland beſonders von Dresden ausgingen, voran, doch liegt hier gewiß die Frage nahe, ob derjenige Künſtler, der für die Renaiſſance ſo begabt war, wirklich den tiefſten innern Beruf zur Antike haben konnte, und ob es, wenn er dieſen Beruf zu haben glaubte, zu rechtfertigen iſt, daß er das von ihm als einzig Schöne Erkannte verließ, um den minder hohen Göttern zu opfern? Zu Gunſten Klenze's muß des Königs Ludwig Wille hier ſehr ſtark betont werden, und daß er ſich dieſem Willen lieber fügte, als daß er den Auftrag ablehnte, mag darin ſeine Entſchuldigung finden, daß ſeine geſammte reiche Wirkſamkeit im letztern Falle auf dem Spiele ſtand. Wir haben ja geſehen, wie der König in München alle möglichen Bauſtyle durcheinander würfelte, und man weiß ja, wie hart zuweilen ſeine Befehle waren, ſo daß wohl ſelbſt ein eifriger Hellenift Klenze's Wirkſamkeit auf dem Gebiete der Renaiſſance ihm zu Gute halten wird, zumal er als Künſtler hier ſich ſo glücklich zeigte, und da doch die italieniſche Architektur auch ihre einzigen nachbildungswerthen Vorzüge beſitzt. Dies Letztere iſt nie geleugnet worden, nur will man eine Veredlung der Renaiſſance im klaſſiſchen Sinne gepflegt wiſſen, und dieſem Streben hat ſich Klenze in der Pinakothek zugewendet. Daß dies Bauwerk ſehr große und läſtige Mängel in räumlicher, techniſcher und

praktiſcher Hinſicht beſitzt, iſt zu bekannt, als daß hier davon noch beſonders geſprochen werden ſollte.

Ebenſo führte Klenze die Erweiterung des Schloſſes zu München, den Königsbau und den Saalbau, in italieniſchen Formen auf, und auch das Odeon, wie den ehemals Leuchtenbergiſchen Palaſt kann man hierher rechnen, dagegen mußte er ſich in der Allerheiligen-Hof-Capelle ſogar zur byzantiniſchen Hängekuppel bequemen. Wir wollen auf dieſe Bauten, obwohl ſich manche ſchickliche Bemerkungen daran knüpfen ließen, hier nicht näher eingehen, da ſie für die Beurtheilung des künſtleriſchen Talentes von Klenze weſentlich neue oder eigenthümliche Geſichtspunkte nicht abgeben. Es mag genügen, daß faſt alle dieſe Werke große Fehler und Mängel in praktiſcher Beziehung haben.

Seine Thätigkeit in München wurde 1834 durch eine längere Reiſe nach Griechenland unterbrochen, wo er dem neuen Könige Otto mit ſeinem künſtleriſchen Rathe zur Seite ſtehen ſollte. Einestheils ging hier ſein Augenmerk auf Erhaltung und Pflege der alten Denkmäler, wobei er ſich namentlich für die Säuberung der Propyläen und der andern Werke auf der Burg zu Athen verdient gemacht hat, — anderntheils wirkte er weſentlich an der Feſtſtellung des Bauplanes der neuen Stadt mit, doch theilte er mit Schinkel das gleiche Geſchick, daß auch ſein Entwurf für das Königsſchloß und das Nationalmuſeum auf dem Papiere blieb.

Fünf Jahre ſpäter lud Nikolaus den bereits hoch gefeierten Architekten nach Petersburg ein, um für die innere Ausſchmückung der Iſaakskirche ſeinen Beiſtand zu gewinnen, zugleich aber auch, um ihm einen Auftrag zu geben, deſſen Größe alles bisher von Klenze Geleiſtete noch erheblich überragte. Es handelte ſich um ein Czarenſchloß, in dem Nikolaus ein Sinnbild der Größe und Herrlichkeit ſeiner Macht errichten wollte, und das, nun fertig, an Ausdehnung und Pracht kaum von irgend einem Fürſtenſchloſſe der Welt erreicht werden dürfte. Denn es umfaßt, ähnlich wie der Vatikan in Rom, außer den weiten und geräumigen Wohnungen für den Hof Kunſtſammlungen verſchiedenſter Art, namentlich eine Gemäldegallerie, ein Antikenmuſeum, ein Münzkabinet, ein Kupferſtichkabinet und dergleichen mehr, dann eine Bibliothek, mehrere Aemter und andere Räumlichkeiten, ſo daß es eine Stadt für

ſich bildet, deren Beſchreibung an den Luxus orientaliſcher Königspaläſte erinnert. Das ganze Bauwerk iſt nur aus Stein und Metall mit ganz vereinzelter Anwendung edlerer Holzarten für Thüren, Fußböden u. ſ. w. hergeſtellt. Trotzdem ſoll ein feiner Sinn dieſe maſſive Pracht künſtleriſch belebt haben, und es wird ebenſo der ſeltene Geſchmack in der Decoration der innern Räume, wie die Gewaltigkeit des äußern Eindruckes gerühmt. Allein nicht minder werden auch hier wiederum viele und erhebliche Mißſtände in Bezug auf Bequemlichkeit der Benutzung, gute Beleuchtung und ähnliches mehr aufgezählt.

In München ſelbſt wurde Klenze fortwährend beſchäftigt, wenn er auch nicht zu jeder Zeit einen von den großen Monumentalbauten zu leiten hatte. Aber ſchon nach Beendigung der Walhalla wurde ihm ein ähnlicher Auftrag wie dieſer, wenn auch in Etwas abgeſchwächter und engerer Bedeutung. Es galt der Erbauung der bayeriſchen Ruhmeshalle mit der Bavaria auf der Thereſienwieſe bei München, einem Werke, dem man, mag auch ſein Sinn und ſeine Bedeutung im Ganzen wenig erbaulich ſein, dennoch die künſtleriſche Gelungenheit der Anlage keineswegs abſprechen kann. Einer noch unglücklicheren Idee mußte Klenze in dem erzenen Obelisk, welcher dem Andenken der 30,000 in Rußland gefallenen Bayern als ein Ehrenmal geſetzt iſt, Form und Geſtalt geben, ja und wenn eine Steigerung dieſes traurigen Verhältniſſes möglich iſt, ſo trat ſie in dem ihm gewordenen Auftrage ein, ein Prachtthor, das ſogenannte Propyläon, zu errichten, welches die Thaten Königs Otto im neuen Hellas verewigen ſollte! Dies ſonderbare Werk, in dem Klenze eine freie Wiederholung der atheniſchen Propyläen, umgeben von alterthümlichen pylonenartigen Thürmen, bildete, wurde erſt 1862 beendet. Wir haben bereits in dem vorhergehenden Aufſatze über den unerfreulichen Geiſt geſprochen, welcher dieſen Unternehmungen Urſprung und Vollendung gab.

Die größte Bauausführung aber in den letzten ſechzehn Jahren ſeines Lebens war für Klenze die nach Gärtner's Tode 1847 übernommene Befreiungshalle zu Kehlheim, deren Eröffnung am 18. October 1863 dem hochbetagten Künſtler kurze Zeit vor ſeinem Tode noch neue Freude und Ehre gewährte. Klenze wich in ſehr weſentlichen

Bedingungen von den begonnenen Arbeiten und dem weiteren Entwurfe Gärtner's ab, so daß das Werk, wie es jetzt auf schöner Felsenhöhe am Ufer der brausenden Donau großartig dasteht, seiner künstlerischen Entstehung und Vollendung nach Klenze allein zugeschrieben werden kann. Ich kenne es leider noch nicht aus eigener Anschauung, doch habe ich bis jetzt im Allgemeinen nur Gutes gehört über den Eindruck, den es hervorbringt.

Dieß sind, in kurzen Worten angedeutet, die Hauptleistungen Klenze's. Man wird billig gestehen müssen, daß ein solcher Reichthum großartiger Aufgaben selten einem Architekten geboten worden ist. Und Klenze löste sie sämmtlich zwar nicht in der tadellosen Vollkommenheit eines hochbegabten Genius, aber doch mit nicht gewöhnlichem Talente, vielem Geschick und vor Allem mit jener richtigen Einsicht in die Einheit und Untrennbarkeit der Kunst, daß er ein monumentales Bauwerk ohne die innigste Mitwirkung der Schwesterkünste gar nicht denken konnte. Der plastische Schmuck im Aeußern, der malerische im Innern war ihm nicht zufällige Decoration, sondern nothwendiges Glied der ganzen Anlage, und dieß wußte er überall mit dem glücklichsten Gefühle auszubilden. In diesem Streben scheint mir der hauptsächlichste Vorzug der ganzen baukünstlerischen Thätigkeit von Klenze zu bestehen. Denn hierin ist etwas positiv Bedeutendes gegeben, während die Grundrisse und Raumvertheilungen meist entschieden schwach sind, während das Ornamentale sich nicht von einer gewissen reflectirten Gemachtheit ganz befreien kann und während künstlerische Verstöße arger Art vorkommen. Zu den letzteren rechne ich z. B. diese, daß die Deckengewölbe zu der Façade der Glyptothek nicht stimmen, daß die Hängekuppeln der Hofkapelle im Aeußern durch nichts angedeutet sind, daß die Kuppel zu Kehlheim absichtlich in einer Scheinarchitektur versteckt ist, daß die Hauptportale der Pinakothek lediglich als Decoration erscheinen u. a. m. Genialität, Poesie und wahrhaftes künstlerisches Feingefühl fehlt im Großen und Ganzen in Klenze's Werken. Seine Verdienste liegen vorwiegend in seinem Streben, in der glücklichen Lebensstellung, in dem Einfluß, den er während eines wichtigen Abschnittes der Kunstgeschichte ausübte. Seine Vorliebe für das Alterthum und die hellenische Kunst, auf die er ein so großes Gewicht legte, könnte man mehr mit der Neigung eines Gelehrten als mit der Begeisterung eines

Künſtlers vergleichen. Er verließ mehrfach den Boden der griechiſchen Formenwelt, und zeigte ſich als Künſtler in der Handhabung anderer Stylformen ſicherer und verſtändnißvoller, doch haftete er ſo eifrig am Griechenthum, daß er ſogar ſeinen Kindern die griechiſchen Namen Hippolyt und Athenais gab.

Dies Nachgeben gegen fremden Willen und dies Eingehen auf andere Stylformen gegen ſeine eigene beſſere Meinung hat trotz aller triftigen Entſchuldigungen für Klenze viel dazu beigetragen, daß er keine Schule gründen konnte. Auch er mußte, ungeachtet ſo beſtimmt ausgeſprochener künſtleriſcher Abſichten, ſich der traurigen Nothwendigkeit fügen, unter deren verwirrendem Einfluß die münchener Baukunſt vor lauter Stylen nicht zu wirklichem Styl gekommen iſt. König Ludwig wollte nun einmal in München alle Stylarten vertreten haben, und während er ſo ſeine neue Reſidenzſtadt wie einen Baukaſten aus Häuſern und Steinen der verſchiedenſten Länder und Zeiten aufſetzte, ſchnitt er jeder geſunden Entwicklung von vornherein die Wurzeln ab und legte die Keime einer unglaublichen Stylloſigkeit, die zuletzt ſolche merkwürdige Schößlinge getrieben haben, daß jeder Unbefangene fühlt, es ſei hohe Zeit, an eine planvolle und gründliche Regeneration der Baukunſt in München zu denken.

Wenn ſo Klenze's Wirkſamkeit mit ſeinem Tode dahinging und er nicht den ſchönen Troſt mit in das Grab nehmen konnte, für Geſchlechter der Nachfolgenden eine feſte und ſichere Bahn geebnet zu haben, auf der ſie noch lange im Geiſte einer beſtimmten Kunſtrichtung ſchaffen und arbeiten könnten, wie dieß von Schinkel gilt, ſo hat er den Lohn einer glanzvollen Laufbahn, die Ehre der über halb Europa verbreiteten Anerkennung ſeiner Leiſtungen lebend empfangen. Und immerhin bleiben die Denkmäler, die er errichtete, von ſo hervorragender Bedeutung, immerhin iſt ſeine Beziehung zu Thorwaldſen, Rauch, Cornelius, Schnorr, Schwanthaler, Heinrich Heß und ſo vielen andern Künſtlern eine ſo eingreifende und innige, daß ihm für alle Zeiten ein ausgezeichneter Platz in der Geſchichte der deutſchen Kunſt geſichert bleibt.

Gottfried Schadow's Polyklet.

In der neuern deutschen Kunst unterscheidet man deutlich zwei neben einander herlaufende Hauptströmungen, deren Gegensatz man nicht anders als durch Idealismus und Realismus bezeichnen kann, soviel auch immerhin von gewissen Seiten gegen diese Wörter, als wären sie willkürlich gemachte Schulausdrücke, vorgebracht werden mag. Die Gegensätze mit ihren besondern Begriffen bleiben, und für diese Begriffe haben wir eben keine passenderen Wörter; nur muß man die Gegensätze nicht als unbedingt sich ausschließend auffassen wollen.

In demselben Jahrzehnt, dem letzten des vorigen Jahrhunderts, wo Carstens seine unsterblichen bahnbrechenden Werke schuf, entwickelte auch Gottfried Schadow am glänzendsten seine künstlerische Thätigkeit. Und zwar that er dies in derselben Stadt, wo Carstens wirkte, von wo aus Carstens mit einem mehrjährigen Reisegehalt versehen nach Rom gesandt wurde, in Berlin. Carstens schätzte den Schadow außerordentlich, denn er nannte ihn einen bessern Bildhauer als Canova, aber Schadow war nicht im Stande, den Carstens dessen wahrem Wesen gemäß zu würdigen.*) Dieses Verhältniß, wie es sich so von Anfang an gestaltete, ist principiell bis auf diese Stunde dasselbe geblieben: die Meister der klassischen Richtung, obwohl sie die Berechtigung und das Talent der Realisten frei anerkennen, werden von diesen nicht genügend verstanden und demgemäß unterschätzt. Daher die sonst unbegreiflichen Urtheile und Aeußerungen eines Gottfried Schadow über Carstens, Thorwaldsen, Rauch, Schinkel, Cornelius und andere Künstler, daher die vielen trostlosen und schiefen

*) Siehe: Riegel-Fernow, Carstens S. 242. 263.

Ansichten, wie sie z. B. Wilhelm Schadow in seinem „modernen Vasari" niedergelegt hat; andrer Herzensergießungen gar nicht zu gedenken.

Aus diesen Umständen aber folgt mit logischer Nothwendigkeit, abgesehen für den Augenblick von allen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Gründen, daß jene Richtung, welche die andere begreift und gelten läßt, die höhere, daß diese aber, welche die erstere nicht zu fassen vermag, die niedere ist. Diese Wahrheit sich stets gegenwärtig zu halten, ist ein nützliches und heilsames Hülfsmittel für die richtige Beurtheilung der mannichfachen Kunsterscheinungen in unserm Vaterlande seit 75 Jahren.

Wenn also jene klassischen Künstler das größere weltgeschichtliche Verdienst unbedingt behaupten, so beanspruchen doch auch die andern eine erhebliche und nothwendige Bedeutung. An der Spitze der realistischen Richtung steht Gottfried Schadow, und die unsterbliche That seines Lebens ist es eben, daß er zuerst wieder mit unbefangenem Auge und frischem Sinne die Natur beachtet hat. Als ein älterer Zeitgenosse von ihm hatte freilich bereits Aehnliches, wenn auch in viel beschränkterem Kreise, der treffliche Chodowiecki gethan, und es mag hier dahin gestellt bleiben, ob und was etwa Schadow diesem zu verdanken hatte; allein Schadow, der seine treue und verständnißvolle Auffassung der Natur in großen öffentlichen Werken beglaubigte und durch ein langes einflußreiches Lehramt weiter fortpflanzte, erreichte doch ganz andere geschichtliche Erfolge. Sein Name wird immerfort unter den Begründern der neuen deutschen Kunst genannt werden. Schadow's Lebensaufgabe im eigentlichsten Sinne war die unbefangene Erforschung der Natur, und hier ist es, wo er, man darf es dreist sagen, Unsterbliches erreicht hat. Allein, wenn wir ihm nach dieser Richtung hin den Ruhm so unumwunden anerkennen, so werden wir auch um so unumwundener die Gränzen seines Talentes und Geistes nach der andern Richtung hin bezeichnen dürfen. Schadow war keine schöpferische Natur, die aus sich heraus Ideen gestaltet und in die Erscheinung setzt; wo er Ideen darstellen wollte, verfällt er ganz und gar jener mythologisch-allegorisirenden Unkunst der Zopfzeit, ja selbst, wo er nur eine einzelne ideale Gestalt hinstellte, guckt der Zopf mehr oder weniger durch. Am schlagendsten aber sprechen diesen Mangel in seinem künstlerischen Organismus seine Zeichnungen nach der Antike aus, die

zwar mit Recht viel bewundert werden, aber eben ungleich mehr Schadowiſch als antik ſind. Für die Kunſt des Ideales fehlte dem Schadow im höchſten Grade der Sinn, und hieraus wird es begreiflich, warum er der idealen Richtung unſerer deutſchen Kunſt feindlich gegenüber ſtand. Bei allem aber wo es auf Charakteriſtik ankommt, erwies er ſich als Meiſter; ſeine Zeichnungen, die er unmittelbar aus dem Leben griff, und ſeine Naturſtudien halten den Vergleich mit dem Beſten in ihrer Art aus, und auch ſein „alter Deſſauer“ wird als plaſtiſches Werk ſeine Epoche machende, hohe Bedeutung nie verlieren. Dieſe Meinung über Schadow's künſtleriſche Anlage und Befähigung wird ſich Jedem aufdrängen, der mit Verſtändniß jene Mappen betrachtet, welche mehrere hundert Zeichnungen ſeiner Hand enthalten, und die im Muſeum wie in der Akademie zu Berlin aufbewahrt werden. Will man aber ſeinen eigenen Augen nicht trauen, ſo kann man ſich leicht durch das Ohr von der Richtigkeit des Geſagten überzeugen. Schadow ſelbſt nämlich ſpricht nicht ohne einen deutlichen ironiſchen Hinweis auf Winckelmann: „Viele Bücher und Abhandlungen ſind geſchrieben von der Schönheit, dem Genie, der Einbildungskraft, von der Originalität, dem Styl, der edlen Einfalt, der ſtillen Größe, vom Geſchmack und auch vom Colorit und der Compoſition, nach deren mit Aufmerkſamkeit geſchehener Durchleſung ein beſtimmtes Wiſſen ſchwerlich erfolgt; obwohl man hiemit das Gute und Nützliche derſelben nicht verkennen will. Der von Hofrath Hirt aufgeſtellte Grundſatz, allgemein geltend für die bildenden und redenden Künſte, nämlich die Charakteriſtik, dünkt uns jedoch hier der klarſte und einzig zuverläſſige Leitfaden, und wird jetzt, wo die Analyſe der Körper die Kenntniß des Wahren, die Neigung zum Natürlichen herbeigeführt hat, dieſer Grundſatz der allein geltende bleiben.“ Man kann hier zwar auch ſagen: „Seid ihr zum Guten dieſer Welt gelangt, dünkt euch das Beſſere Trug und Wahn!“ — aber wir richten unſer Augenmerk gegenwärtig nicht auf das Beſſere, ſondern auf das Gute, und es kann gewiß kein größeres Lob des Guten geben, als wenn man offen zugeſteht, daß das Beſſere wiederum nicht ohne das Gute ſein könnte. Jene Aeußerungen aber ſind der Vorrede des „Polyklet“ entnommen, deſſen 1866 erſchienene neue Ausgabe die nächſte Veranlaſſung zu dieſen Zeilen gab.

„Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, mit Angabe der wirklichen Naturgröße nach dem rheinischen Zollstock von Dr. Gottfried Schadow." Hiezu gehört ein Atlas mit 29 großen, von Schadow selbst auf Zink gezeichneten Tafeln. Ueber den Werth dieses in erster Auflage bereits 1834 erschienenen Werkes noch ausführlich zu reden wäre ein müßiges Geschäft. Schadow selbst, der doch sonst eben nicht gering von sich dachte, hat sich dem unermeßlichen Stoffe gegenüber nicht eingebildet, etwas Erschöpfendes geliefert zu haben. Er sagt am Schlusse dieses Buches selbst: „Das hier Gegebene läßt einsehen, welche Lücken noch auszufüllen sind, und dieses ist in einer Lehre schon ein Fortschritt; daher darf man annehmen, daß jüngere und kräftigere Künstler sich finden werden, welche die Neigung haben werden, sich und andere zu unterrichten. Diese mögen dann die Berichtigungen und Ergänzungen beibringen, welche diesem unermeßlichen Gegenstand einige Vollständigkeit geben würden." An solchen weiter fördernden Arbeiten hat es nun auch nicht gefehlt, worüber man einen nähern Bericht in A. Zeising's Proportionslehre findet; Zeising selbst hat bekanntlich den ersten allgemein durchgeführten Versuch gemacht die Maße des menschlichen Körpers auf ein gewisses Proportionalgesetz zurückzuführen, und er hat hiefür den goldenen Schnitt in Anwendung gebracht. Das Urtheil eines, den vorliegenden Stoff so gründlich kennenden, Schriftstellers wie Zeising ist, kann deshalb in Bezug auf den bleibenden Werth des „Polyklet" Vertrauen beanspruchen, und sei es denn erlaubt die wenigen Zeilen hier anzuführen. Zeising sagt: „Das Werk von Schadow zeichnet sich besonders durch drei Vorzüge aus, erstens durch eine sehr vollständige Uebersicht über die ihm vorangegangene Literatur, sodann durch die genaue Berücksichtigung der verschiedenen Altersstufen, sowie der auf Geschlecht, Nationalität, Lebensberuf u. s. w. beruhenden Unterschiede, und endlich durch die Reichhaltigkeit der beigegebenen Zeichnungen. Eine neue Auffassung des Gegenstandes liegt jedoch demselben nicht zu Grund." Die Bedeutung des „Polyklet" ist also eine ganz überwiegend praktische; was er giebt, ist unmittelbar aus der Erfahrung genommen, unmittelbar für die praktische Belehrung bestimmt. Bei der Reichhaltigkeit des Inhalts und der Vorzüglichkeit der Zeichnungen wird dieses Werk, wie bisher, so

auch noch voraussichtlich für lange Zeit in Kunstschulen und Künstlerwerkstätten sein altes Heimathsrecht weiter ausüben.

Zu dem „Polyklet“ treten bekanntlich ergänzend „die Lehre von den Knochen und Muskeln“ und die „National-Physiognomien“ hinzu; und diese drei Werke zusammen sind die Frucht eines vierzigjährigen unablässigen Studiums der Natur und eines vergleichenden Sammelns, so daß sie gleichsam als der literarische Ausdruck von Schadow's kunstgeschichtlicher Bedeutung erscheinen.

Einige neuere Bildhauer-Werke.

1. Die zerstörte Brunonia von Ernst Rietschel.

Durch den unglücklichen Schloßbrand zu Braunschweig im Jahre 1865 hat das herrliche Viergespann, welches den Mittelbau krönte, eine traurige Berühmtheit erlangt. Es war das Geschenk des Landes zur fünfundzwanzigjährigen Regierungsfeier des Herzogs Wilhelm. Ernst Rietschel in Dresden, der für Braunschweig bereits das berühmte Lessing-Standbild geliefert hatte, erhielt 1855 den Auftrag, diese Brunonia zu modelliren. Die Pferde sollten die Größe von dem des Königs am berliner Friedrichs-Denkmal, also eine Höhe von 13—14 Fuß erhalten, da sie, in einer Höhe von 120 Fuß aufgestellt, noch bedeutsam wirken mußten. Man hatte im Sinne, das Ganze in Erz gießen zu lassen, allein man zog später vor, es in Kupfer zu treiben, da so weniger Metall erforderlich und die Belastung des Gebäudes eine geringere wurde. Rietschel fertigte bereits 1856 eine Skizze und 1858 fing er das Hülfsmodell an, nach welchem das Werk im Großen getrieben werden sollte. Ottmar, der Baumeister des Schlosses, der 1830 bereits einen solchen Schmuck im Entwurfe des Neubaues angegeben hatte, dachte sich einen Helios, etwa wie er in den Malereien der Vorhalle des Museums zu Berlin auf seinem Viergespann als Herrscher des Lichtes von Schinkel aufgefaßt ist. Rietschel stand dieser Ansicht entgegen und setzte die seinige durch, wonach die Schutzgöttin Braunschweigs, die Brunonia, auf dem Siegeswagen im Triumphzuge erscheint. *) 1859 und 1860 gelangte das Hülfsmodell stückweise zur Ablieferung in die Werkstatt des Inspektors Howaldt, der

*) Hierüber vergl. Oppermann, Ernst Rietschel. S. 336 ff.

in Gemeinschaft mit seinen beiden Söhnen die schwierige Arbeit, dasselbe, dreifach vergrößert, in Kupfer zu treiben innerhalb von vier Jahren ausführte. Diese Ausführung war 30 Fuß hoch. Die Pferde maßen 15½, die Brunonia 17½ Fuß. Die gesammten Herstellungskosten beliefen sich auf 70,000 Thlr. Seit dem Herbste 1863 stand das Werk auf der Plattform des Mittelbaues vom Schlosse in Braunschweig, von wo es so bald durch ein tragisches Geschick in Schutt und Asche herabgestürzt wurde.

Was den künstlerischen Charakter dieses bedeutenden Werkes angeht, so ist es seines Schöpfers, des trefflichen Rietschel, durchaus würdig. Es zeigt alle die seltenen Vorzüge dieses Meisters, krankt aber auch an seinen Mängeln. Rietschel'n ging nämlich der architektonische Sinn fast ganz ab; er war im Relief, der Büste, der Einzelstatue in gewissem Sinne unübertrefflich, aber wo es sich darum handelte, plastischen Schmuck mit einem Bauwerke in Verbindung zu bringen, blieben seine Arbeiten mehr oder weniger wirkungslos. Das Gefühl für architektonische Strenge, für die symmetrische Gliederung, fehlte ihm der wahren Bedeutung nach, und so kommt es, daß beispielsweise die Giebeldarstellungen am berliner Opernhause und am dresdener Theater, trotzdem sie im Einzelnen höchst ausgezeichnet erscheinen, als Ganzes fast gar nicht zur Geltung kommen. Das beruht darauf, daß Rietschel an Statt des Sinnes für architektonische Eurythmie eine malerische Ader besaß, und dies wiederum stimmt mit der weicheren Persönlichkeit des Künstlers wohl überein. Aehnlich nun wie in jenen Arbeiten, doch durch den Gegenstand selbst gemildert, war es mit dem braunschweiger Viergespann. Jedes der Pferde war vollendet in Haltung und Modellirung, die Brunonia eine wahrhaft hoheitliche Gestalt, aber dennoch wirkte das Ganze von der Höhe herunter nur mäßig. Hatte man vorher die Skizze in Rietschel's Werkstatt zu Dresden, oder das kleine Hülfsmodell im Museum zu Braunschweig gesehen, so mußte man billigerweise mit den höchsten Erwartungen zum Schloß kommen. Aber was dort im Kleinen nicht bemerkt wurde, fiel hier im Großen gewaltig in die Augen. Es war eine zu enge, nicht mit dem kolossalen Maßstabe stimmende Anordnung. Die Pferde standen zu nahe am Wagen, zu nahe bei einander. So unbedingt viel schöner im Einzelnen die Brunonia ist als die berliner Victoria, ebenso hoch steht diese ihrer Gesammtwirkung

nach über jener. Die Verhältnisse sind bei letzterer geradezu mustergültig, und kein ähnliches Werk, was ich sah, auch nicht das münchener Löwengespann auf dem Siegesthor oder die sechsspännige Victoria auf dem mailänder Arco della pace wirkten nur annähernd so großartig, wie das Palladium auf dem brandenburger Thore. Da nun aber, wie verheißen ist, die Brunonia noch einmal angefertigt wird, so wird man gut thun, die Anordnungsverhältnisse nach den besten Beispielen und durch Versuche zu studiren, um so einem edlen Werke der Bildhauerkunst den höchsten Grad der Schönheit, dessen es fähig ist, wirklich zu gewähren. Nur um dieser Rücksicht willen stehen diese Zeilen hier, denn es ist mir nicht bekannt geworden, daß von irgend einer Seite auf diesen wesentlichen und maßgebenden Umstand aufmerksam gemacht wäre. Möchte man ihn bei der neuen Ausführung und Aufstellung nicht außer Acht lassen.

2. Der Löwenkämpfer von Albert Wolff.

Es ist Thatsache, daß es eine ungleich schwierigere Aufgabe ist, zu einem vorhandenen, mit allgemeinstem Beifall aufgenommenen Kunstwerke ein Gegenstück zu schaffen, als, selbst nach einem gegebenen Vorwurfe, eine künstlerische Schöpfung zu vollbringen. Denn hier hat die Phantasie in der Regel freien Lauf, während sie dort durch die Rücksichtsnahme auf ein Vorhandenes, auf ein außerhalb der eigentlichen Idee Liegendes nothwendig bedingt ist. Und diese Stellung des Künstlers seiner Aufgabe gegenüber wird um so schwieriger, je vollendeter das erste Werk, je mehr dieses ein Erzeugniß unmittelbarer Eingebung ist. Wenn nun auch in Bezug auf die Amazonengruppe, welche bereits seit 1843 die östliche Treppenwange des Museums zu Berlin schmückt, über das Maß und den Werth dieser unmittelbaren poetischen Eingebung sich genugsam streiten läßt, so läßt sich doch nicht läugnen, daß die Idee des Werkes eine glückliche, die Ausführung eine äußerst wahre und liebevolle ist, und daß der Gruppe nicht nur zur Zeit ihres Entstehens in Berlin, sondern auch seit ihrem weiteren Bekanntwerden auf der ersten londoner Ausstellung im Auslande die größte Anerkennung zu Theil wurde. Wollte also ein Künstler an die Schöpfung einer Gruppe für die andere Wange gehen, welche so lange

durch das Fehlen des plastischen Schmuckes die architektonische Symmetrie des Museums gestört hatte, so mußte er es wagen, mit dem Beifall, den die Amazone gefunden, in Wettstreit, ja selbst mit dem Vorurtheil des Publikums in Kampf zu treten. Und Niemand kann bestreiten, daß, so rühmlich hier ein siegreiches Gelingen sein muß, andererseits ein Zurückbleiben hinter dem ersten Werke dem Rufe des Künstlers leicht einen harten Stoß geben konnte. Denn wären die Bedenken nicht so groß und vielseitig gewesen, so würde sicher kein Bildhauer geeigneter gewesen sein, den Versuch zu machen, sich selbst zu übertreffen, als eben Kiß, aber Kiß muß gefühlt haben, daß er nicht zum zweiten Male ein Werk wie die Amazone machen könne, und daß er Gefahr liefe, seinen alten Ruf aufs Spiel zu setzen.

So wurde Albert Wolff, dessen Pallas, die den Krieger in den Kampf führt, zu den besten Gruppen auf der Schloßbrücke zählt, der Auftrag zu Theil, das Gegenstück der Kiß'schen Amazone zu entwerfen, und zwar wurde bestimmt, daß dasselbe, nachdem mehrere Entwürfe und wiederholte Gutachten die Zweifel über die Wahl beseitigt hatten, eine Vereinigung der drei schönsten Geschöpfe: des Menschen, des Pferdes und des Löwen zeige; und es wurde noch weiter hinzugesetzt, daß die menschliche Gestalt die eines Mannes sei, denn man hatte längst davon Abstand genommen, eine zweite Amazonengruppe zu begehren. Eine gleiche Absicht in Bezug auf diese Vereinigung der schönsten Gestalten hatte Kiß ursprünglich schon gehabt, allein der Löwe staltete sich zu einem Tiger aus Zweckmäßigkeitsgründen um, weil der letztere bei der einmal gewählten Stellung ungleich weniger von der übrigen Gruppe deckt, als der mähnenreiche Löwe an seiner Statt thun würde. Auch soll die zufällige Ankunft der Gypsstudie nach einem lebenden Tiger aus Paris zur Entscheidung mitgewirkt haben.

Wie sollte nun der Künstler sich an sein Werk machen? Der Amazonen-Gruppe war der Vorwurf entgegen gehalten worden, daß der Tiger, wenn man das Werk von der westlichen Seite her betrachtet, Kopf und Hals des Pferdes fast ganz mit seiner zum Klumpen zusammengezogenen Gestalt deckt, und daß er selbst wiederum, wenn man den Standpunkt auf der anderen Seite wählt, von dem Pferdekopf fast ganz gedeckt wird,

so daß diese Haltung von Pferd und Tiger gegen einander, zumal nun in dem neuen Werke für diesen der Löwe eintreten sollte, unmöglich zugegeben werden durfte, da ja ohnehin auch eine solche gleichartige Wiederholung als eine Armuth der Erfindung erscheinen mußte. Somit mußte der Löwe vom Pferde getrennt werden, und da sowohl der Umfang der Gruppe wie die Anforderungen der Plastik, ihn im Sprunge oder Ansatze zu zeigen, verbieten, so mußte der Augenblick erfaßt werden, wo er während des ersten Anstürmens verwundet in unmittelbarer Nähe des Kämpfers die letzten Versuche, sich zu wehren, macht. Er liegt somit, die abgebrochene Lanzenspitze im Leibe, am Boden und schlägt die linke Vordertatze mächtig in die Weichen des Pferdes, das hoch aufspringend durch den straff angezogenen Zügel gehalten wird. Der Reiter selbst ist im Begriff, durch Entsendung der zweiten Lanze seinen Feind vollends zu überwinden.

Es ist klar, daß der Löwe nicht gerade unter dem Pferde, sondern seitlich von diesem und nach rechts hin heraustretend liegen muß, damit die in der erhobenen Rechten des Reiters gehaltene Lanze die gerade Richtung auf ihn nimmt. Durch diese Nothwendigkeit war nun unabweislich eine stark nach rechts zurückgebogene Haltung vom Oberkörper des letzteren geboten und somit eine ziemlich bedeutende Drehung desselben in den Hüften, verbunden mit einem scharfen Winkel, den rechter Oberschenkel und Unterleib bilden, und einer Hervorstreckung des linken Beines weit vom Bauch des Pferdes weg. Hierin liegt die Schwäche dieses Werkes, denn die Härten dieser Stellung sind nicht zu verkennen; sie würden bei Weitem gemildert, vielleicht ganz beseitigt worden sein, wenn der Jüngling statt der Lanze das Schwert hätte in der Rechten halten dürfen. Dann wäre die zurückgebogene Haltung nicht nöthig, die ganze gestreckte Lage nicht veranlaßt gewesen, vielmehr hätte der Kämpfer mehr nach vorn, so weit es die aufbäumende Stellung des Pferdes gestattet, sich halten und in seinem ganzen Körper eine mehr gefällige Linie zeigen können. Leider ist dem gegenwärtig nicht so, denn von der einen Seite her betrachtet, stört der erwähnte Hüftwinkel, von der anderen der abgesperrte Fuß. Sucht man einen Standpunkt, um einem dieser Uebelstände zu entgehen, so verfällt man in den anderen, denn ein Gesammteindruck ist von anderen Standorten nicht möglich, ganz ebenso wie man

verurtheilt ist, an der Amazone entweder den Tiger oder den Pferdekopf, aber nie Beide in der Gesammtwirkung vereinigt zu sehen. Jedoch ist dieser Mißstand entschieden weniger empfindlich in seiner Wirkung, als der beim Löwenkämpfer, weil denn doch in dieser dreitheiligen Gruppe die menschliche Gestalt die schönste und die herrschende ist, und also unsere Aufmerksamkeit vorwiegend auf sich zieht.

Was nun die Gesammtauffassung betrifft, so ist das Wolff'sche Werk mehr idealistisch, mehr im plastischen Sinne der Antike gehalten, als das Kiß'sche, welches mehr realistisch sich der modernen Gefühlsweise nähert, und beide schließen sich so ihrer Idee in ästhetisch folgerichtiger Weise an: dieses zeigt die Katastrophe auf ihrer höchsten Höhe, jenes dieselbe in der Hauptsache bereits entschieden. Dieser wohlbegründete stylistische Unterschied drückt sich in der Ausführung jedes einzelnen Theiles aus und eine aufmerksame Vergleichung beider Werke wird das leicht erkennen lassen; besonders bezeichnend jedoch sind ihrem Wesen gemäß als die Spiegel des inneren Zustandes die menschlichen Gesichter und die Pferdeköpfe. Es ist unerheblich, daß hier ein Jüngling, dort eine Jungfrau kämpfen, denn wenn ein Weib sich in dieser Weise mit der Lanze bewehrt in den Kampf mit dem Tiger einläßt und nicht vor ihm flieht, so wird ihr jedenfalls männlicher Muth und männliche Kampfeslust innewohnen, so daß also das eigentlich Weibliche in diesem Antlitz nicht zum Ausdrucke gelangen kann. Kiß hat sie demnach mit den Zügen wahrer Kampfeslust und Siegesfreude ausgestattet, deren Ausdruck von der leidenschaftlichen Bewegung des Augenblicks durchgeistigt und durch das unter der phrygischen Mütze hervorgequollene, rings um das Gesicht kranzartig stehende Haar gehoben wird.

Wolff nicht so; er faßte seinen Streiter in der Ruhe des sicheren Bewußtseins, welches sowohl künstlerisch durch die ganze Stylisirung, als auch innerlich durch den bereits über den Feind erlangten Vortheil motivirt ist, auf. Die feste Richtung des Auges auf den Rachen des Löwen hebt über jeden Zweifel, ob der Speer auch sein Ziel richtig treffe, hinweg; in dieser Besonnenheit hält der Reiter das mächtig aufspringende Pferd mit der Gewalt des Zaumes kräftig nieder, und greift nicht, wie die Amazone, wild in die Mähnen des Thieres. Unzweifelhaft ist aber mit

dieſer Bewegung die ſtärkſte Anſpannung der Körperkräfte naturgemäß verbunden, und in dieſem Sinne würde eine ſtärker ausgebildete Muskulatur dem Ganzen mehr Wahrheit und Leben gegeben haben, da die jetzige Ausführung in dem zuerſt gelb glänzenden, ſpäter ganz dunkeln Erz die Linien nicht bedeutend genug abſetzt, wie die gleiche es in dem weißen Marmor thun würde, für welchen die vorliegende Modellirung gewiß kräftig genug ſein würde. Während der Kopf des Pferdes in der Amazonengruppe einen entſchieden leidenſchaftlichen, jedenfalls für die thieriſche Charakteriſirung aufs Aeußerſte geſpannten Ausdruck zeigt, weiſt derjenige in der anderen Gruppe durch Haltung und Ausdruck auf den Reiter und die Gewalt der Zügel hin. Es iſt alſo auch in dieſer Beziehung dort mehr Erregtheit und Wildheit, hier mehr Maß und Ruhe. Ja, um dies an einem untergeordneten Theile zu ſehen, ſo vergleiche man die Schwänze beider Pferde, und man findet ſicher in der Kiß'ſchen Gruppe die größere Erhobenheit des eigentlich feſten Theiles deſſelben und die größere Bewegtheit der Schweifhaare.

Nach dem Geſagten wird es keiner Erörterung mehr bedürfen, daß die Wolff'ſche Gruppe die Popularität der Amazone nicht wohl erringen kann. Aber trotzdem iſt ſie ein Werk von bedeutender Schönheit, und wenn ſie auf den lauten Beifall der großen Maſſe verzichten muß, ſo wird ſie um ſo mehr von den Freunden der Kunſt geſchätzt werden, denen die ſehr großen Schwierigkeiten, mit welchen der Bildhauer zu kämpfen hatte, nicht entgehen, und es wird dann namentlich der großartige Geſammtumriß und die gefällige Gliederung des Ganzen anerkannt werden müſſen. Die ſpringende Bewegung des Pferdes, die Wuth des ſchwer verwundeten Löwen ſind meiſterhaft charakteriſirt, und bilden einen wohlthuenden Gegenſatz zu der geiſtigen Ueberlegenheit des Jünglings. Wenn im Einzelnen Einiges anders gehalten, würde das Werk ſicher noch erheblich gewonnen haben, wie es denn z. B. unbedingt ſchöner geweſen, wenn die Decke des Pferdes ganz gefehlt oder bedeutend kleiner angeordnet worden wäre, ſtatt daß ſie jetzt einen nicht unbedeutenden Theil des Pferdes bedeckt und ſich als eine Art Wulſt zwiſchen den Reiter und den Anſatz des Pferdehalſes einſchiebt, — oder wenn der Kopf des Reiters etwas ſchmaler und das Haupthaar weniger dick gebildet wäre, da ſicher

dann der ideale Ausdruck sich erheblich hätte steigern müssen. Von derartigen Schwächen ist aber auch die Kiß'sche Amazone nicht frei und es mag nur an den Schwanz des Tigers erinnert werden, dessen gekrümmte Haltung so sehr viel Widerspruch erfahren hat, da er mit dem linken Vorderbein des Pferdes eine dem lateinischen D ähnliche, sicher nicht schöne Form bildet. Alles in Allem aber glaube ich, daß wir es hier mit zwei mindestens ebenbürtigen Kunstwerken zu thun haben; was der Kiß'schen Amazone im Rausche der Begeisterung Anfangs an Lob zu viel zu Theil wurde, ward dem Wolff'schen Löwenkämpfer in nüchterner Reflexion abgezogen. Jene ist, was den eigentlichen Kunstwerth betrifft, über-, dieser unterschätzt worden. Jeder aber, welcher sich mit dem Wolff'schen Werke eingehender vertraut macht, wird zugestehen müssen, daß hier eine durch zahllose Nebenrücksichten nothwendig bedingte Aufgabe mit vielem Talent, klarem künstlerischen Bewußtsein und unermüdlichem Fleiße gelöst ist.

Schon sobald die Amazonengruppe aufgestellt war, wurde die Klage laut, daß der Platz ein ungünstiger sei, aber noch mehr muß dies jetzt von der Löwengruppe gesagt werden, für welche der richtige Standpunkt nicht zu ermitteln ist. Am günstigsten ist noch derjenige, welchen man unter der Halle des Museums in der letzten oder auch noch der vorletzten westlichen Säulenöffnung nimmt, und der den Anblick des Ganzen in seiner bedeutenden Großheit annähernd ermöglicht. Man sieht hier den Kämpfer im Profil des Kopfes und den Körper, mit Ausnahme des linken Beines, ganz, und zwar in einer Ansicht, welche die unschöne Wendung seines oberen Theiles sehr mäßigt. Pferd und Löwe sind beide ganz sichtbar, und alle Motive des aufgefaßten Kampfmomentes kommen zur Geltung. Aber leider steht man entschieden zu hoch und muß sich sagen, daß diese Gruppe auf einem erheblich niedrigeren Unterbau, als die Treppenwange des Museums ist, in der Mitte eines freien Platzes oder eines großen Hofraumes ihren allein richtigen Standort gefunden hätte. Von der allerunvortheilhaftesten Seite jedoch zeigt sie sich, wenn man die große Freitreppe hinaufsteigt oder in der Mitte der unteren Stufen verweilt. Ob für diese Umstände der Künstler, dem doch für seine Arbeit Platz und Standort von vornherein gegeben war, verantwortlich zu machen sei, bleibe dahin gestellt. Gegenwärtig hat das Werk bereits

einen feinen Erzton angesetzt, welcher der Gesammtwirkung so dienlich ist, daß zu hoffen steht, eine weitere Ausbildung desselben werde die besprochenen Härten noch mehr, als schon geschehen ist, mildern.

3. Rauch's Standbild von Friedrich Drake.

König Friedrich Wilhelm IV. nahm einen alten, schon von Schinkel mitgetheilten Gedanken auf und wünschte, in der Halle des Museums zu Berlin das Andenken der Männer durch Marmor-Bildsäulen zu ehren, deren Thätigkeit für die vaterländische Kunst von eingreifender Bedeutung war. Neben Schinkel selbst dachte er zunächst an Winkelmann, Lessing, den alten Schadow und später auch an Rauch, der Zukunft das Weitere überlassend. Nachdem Schinkel aber aufgestellt worden war, faßte der König den an sich so anerkennenswerthen Entschluß, nach dieses großen Mannes ursprünglicher Absicht auch die Frescomalereien der Halle zu vollenden; es wurden die Bilder an den zurücktretenden Wänden über der Treppe und auch die Reihe der untern kleineren Gemälde in der Säulenhalle selbst angefertigt. So wohlgemeint dies Alles war, ebenso bekannt ist es auch, daß der Ausfall besonders der letzteren ganz und gar nicht befriedigen konnte, ja daß einige derselben eher für eine Satire auf die oberen Malereien, denn für einen wirklichen Schmuck angesehen werden müssen. Aber so richtig es vom Standpunkte des Baumeisters auch war, durch einen doppelten Bilderstreifen für das „Gebäude ein heiteres Aeußere zu gewinnen", so hätte doch auch nothwendig die nach seinem Tode erst bewirkte Aufstellung der Standbilder eine Aenderung dieses Planes im Sinne des Meisters bedingen müssen. Denn nun, nachdem diese nicht bedacht worden ist, trifft es sich, daß die Köpfe der Bildsäulen in die Umrahmung und zum Theil in die Flächen der Gemälde hineinragen, und daß so eine der monumentalen Würde sehr feindliche Unruhe und Kleinlichkeit entsteht. Man sollte eben jene kleinen, traurigen Bilder kurzer Hand so bald als möglich einfach herabschlagen.

Drake's Rauch war als Statuette seit Jahren aufs Rühmlichste bekannt; allein im Großen vollendet und an seinen Standort gebracht, wirkt jedes Werk anders, und so war es denn hier eine befriedigende

Wahrnehmung, Alles in der glücklichſten Weiſe gelöſt zu finden. Der gewählte Marmor iſt von hervorragender Güte und ſeltener Weiße, ſo daß die zarteſten Uebergänge der Modellirung und die leiſeſten Abtönungen der Beleuchtung durchaus zur Geltung kommen; eine dunkelgraue Ader, die das ganze Werk verdorben hätte, wenn der Block umgekehrt bearbeitet worden wäre, iſt nun durch ein freundliches Schickſal in die Stelle der Unterſchenkel gebracht und jedes ernſtlich ſtörenden Einfluſſes beraubt. In der Auffaſſung hielt ſich Drake an das lebende Original; er wollte eine ſogenannte Portraitſtatue geben, und was bei ſo vielen Menſchen ſo unſchön und unkünſtleriſch ausfällt, das wurde hier begünſtigt durch die herrliche Perſönlichkeit Rauch's, deren Weſenheit der Künſtler verewigen ſollte. Wenn Rauch in ſeiner hohen Geſtalt mit dem edlen vom vollen Silberhaar umfloſſenen Haupte daher ging, ſo war er eine Erſcheinung, deren ſich Jeder, der für menſchliche Schönheit Sinn hat, freuen mußte; ſtand er in ſeiner Werkſtatt unter ſeinen Schülern oder ſonſtwie im Geſpräch, ſo liebte er es, die Hände ſanft über den Leib zuſammen zu legen. In dieſer Stellung hat ihn Drake feſtgehalten. Ein mantelartiges Gewand, wie deren auch zuweilen im Hauſe getragen werden, umhüllt den proſaiſchen Alltagsrock und ſetzt an die Stelle eines von der eigenſinnigen Mode vorgeſchriebenen und ſchnell veralteten Kleides einen edlen Faltenwurf, der für alle Zeiten auf den Beifall eines geläuterten Geſchmackes rechnen darf. Nur in einem Punkt ſcheint dieſer von dem vollen Ebenmaß und der reinen Linienſchönheit abzuweichen, indem der linke Zipfel des Mantels hinter dem Arm nicht ohne Gewaltſamkeit emporgezogen iſt. Man muß aber annehmen, daß der Künſtler dieß gerade ſo gewollt hat, — da es ihm doch ein Leichtes geweſen, einen anmuthigeren Fluß der Gewandung auch hier herzuſtellen, — denn dieß läßt ſich nicht leugnen, daß die uns hier gezeigte Haltung des Mantels für den thatkräftigen und beſtimmten Rauch ſehr bezeichnend iſt. Das Charakteriſtiſche aber mußte, da wir es ja mit einer Portraitſtatue zu thun haben, auch entſchieden betont werden, und der Künſtler hat dieß vielleicht gerade in dieſem Punkte etwas ſtark betont, um die Vermuthung einer Idealſtatue, die ſonſt nicht unmöglich wäre, abſichtlich auszuſchließen. Dieſer mit Fleiß gepflegten, treuen Charakteriſirung verdanken wir beſonders auch die

hervorragende Arbeit der beiden über einander liegenden Hände, die mit seltenem Verständniß und dem feinsten Gefühl für Naturwahrheit bis in die kleinsten Einzelheiten meisterhaft durchgeführt sind. Nicht minder edel und ausdrucksvoll ist der herrliche Kopf, doch will es manchem Beschauer vorkommen, ob die Haare nicht etwa mit geringerer Liebe und Sorgfalt behandelt seien? Die Züge des Gesichtes sind vollendet, der Stern des Auges bestimmt und sprechend, aber die mittlere Haarlocke bäumt sich gar zu stark in die Höhe und theilt sich doch wiederum in mehrere Strähnen, so daß dieser ganze Theil wohl nicht frei von einiger Uebertreibung, veranlaßt durch das Motiv des Zeuskopfes, ist. Doch auch dieß ist schließlich nicht störend und man gewöhnt sich leicht an derartige Eigenheiten bei einem so bedeutenden Werke, ja man kann sie endlich noch lieb gewinnen, da man sie nach und nach mit in den Begriff der ganzen Persönlichkeit aufnimmt.

Ganz unwillkürlich wendet man sich nun jetzt von der Betrachtung des Rauch'schen Denkmales zu dem seines Genossen und Freundes Schinkel. Wer möchte wohl hier im Zweifel sein, welchem von beiden er den Vorzug der Schönheit geben soll? Nicht der Umstand ist es, daß Schinkel'n die glänzende Erscheinung, die hohe Gestalt Rauch's nicht gegeben war, und daß somit die Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten auch den verschiedenen Werth ihrer Standbilder zur Folge hätte haben müssen, wenn jetzt der Erbauer des Museums hinter dem Bildner Friedrichs des Großen zurücktritt; sondern die wahre Ursache liegt vielmehr in den beiden ausführenden Künstlern Friedrich Tieck und Drake ganz und ausschließlich. Es ist die Ursprünglichkeit der künstlerischen Empfindung, und das bis ins Kleinste durchgedrungene Gefühl, welche gleich auf den ersten Blick bei Drake's Rauch den Beschauer fesseln. Dagegen erscheint bei Schinkel die Auffassung fast ganz vom Verstande vorgeschrieben, und dadurch ist denn eine gewisse Nüchternheit, Absichtlichkeit und Gesuchtheit in das Werk gekommen, die dem Theatralischen sehr nahe liegt. Zwar ist der edle, ausdrucksvolle Kopf, der unter Anlehnung an die Büste Schinkel's von Rauch gearbeitet ist, durchaus meisterhaft; zwar hat Tieck sein großes Talent, einen klassischen Faltenwurf zu erzeugen, hier aufs Glänzendste bewährt; allein das Ganze

läßt kalt und man fühlt sich ebenso von der dünnen, schmalen Gestalt wie von manchen verfehlten Einzelheiten abgestoßen. Drake's Rauch ist mit einem Worte das, was jedes wahre Kunstwerk sein soll, ein Erzeugniß der Begeisterung, aus der Phantasie mit einem Male zum Bewußtsein gelangt — und Tieck's Schinkel ist das Werk der Reflexion eines wohlerfahrenen, wissenschaftlich gebildeten Künstlers, der sich der Gesetze des Geschmacks und der Schönheit wohl bewußt war.

Das dritte Standbild der Museumshalle ist Winkelmann von Wiechmann. Allein es mag besser sein, über dies Werk zu schweigen, denn viel Erfreuliches ließe sich darüber nicht sagen. Es ist ohne die warme Empfindung Drake's, ohne die gediegene Bildung Tieck's und was das Schlimmste ist, ohne wahre und erschöpfende Begeisterung für den unsterblichen Verfasser der alten Kunstgeschichte gemacht. Doch mag Wiechmann nach seiner Kraft sein Möglichstes geleistet haben.

Derjenige, der dann nun zunächst hier durch ein Denkmal geehrt werden soll, ist Gottfried Schadow.

4. König Wilhelm's Reiterbild von Friedrich Drake.

Das große erzene Reiterbild des Königs Wilhelm, welches jetzt die kölner Rheinbrücke ziert, hat bekanntlich in Deutschland wie im Auslande viel von sich reden machen. Als ein Denkmal im eigentlichen Sinne kann dasselbe, wenn es auch alle künstlerischen Eigenschaften dazu besitzt, nicht angesehen werden. Denn sein Standort auf dem Brückenthore der kölner Stadtseite und als Gegenstück zu einem Reiterbilde Friedrich Wilhelm's IV. giebt deutlich an, wie das Werk zu verstehen ist. Es ist die monumentale Decoration eines kolossalen Bauwerkes, und spricht nichts weiter aus, als daß diese Brücke, ein so großer Triumph menschlicher Wissenschaft und Kraft, unter der Regierung dieser beiden Könige gebaut, von dem einen gegründet, vom andern eingeweiht sei, und daß Köln mit dem ganzen Rheinlande unter der preußischen Herrschaft diesen ungeahnten Aufschwung des Verkehrs erlebt habe. Jeder sieht, daß diese Königsbilder hier eine ganz entschieden lokale Bedeutung haben, daß sie innerlich und äußerlich mit einer riesigen Architektur zusammenhängen, und daß man sie keineswegs als öffentliche Denkmäler auffassen

kann. Dies letztere würde außerdem wenigstens in Bezug auf das Drake'sche Werk zur unbedingten Nothwendigkeit, weil der König mit richtigem Takte derartige Huldigungen abgelehnt und auch verhindert hat, daß man bei dem Siegeseinzug vom September 1866 vorübergehend jenes Reiterbild als einen Festschmuck aufstellte. Wenn solche Entschließungen bei dem Könige aus menschlich richtigem Gefühle und menschlicher Demuth entspringen, so würde doch auch weltmännische Klugheit zu einem ähnlichen Verhalten rathen, und es darf nur an Napoleon III. erinnert werden, der, wenn ich nicht irre, der Stadt Bordeaux die Errichtung seines Standbildes untersagte, um sich zu überzeugen, wie hier zufällig einmal die natürliche Empfindung und die politische Berechnung zusammentreffen.

Kaum etwas Unwürdigeres aber kann es geben, als wenn Fürsten sich selbst Denkmäler unmittelbar oder mittelbar setzen. Schon die Denkmäler, welche etwa Söhne und Nachfolger aus ihrer Tasche dem Vater und Vorgänger setzen, verlieren sehr an Werth, Würde und Wahrheit gegen diejenigen, die aus dem freien Antriebe eines Volkes entstehen, die ein König seinem Volke widmet, oder die der Staat sehr verdienten Männern errichtet. Deutschland ist überreich an solchen ganz unschicklichen Denkmälern, das Höchste aber wurde bisher in Bayern geleistet. Zu Lebzeiten des Königs Max II. prangte er schon in Erz auf öffentlichen Plätzen zu Lindau und Bayreuth, sein Vater Ludwig I., den die Münchener noch jetzt fast nur in dem bekannten ziemlich abgetragenen Rocke sehen, thront in der Haupt- und Residenzstadt hoch zu Roß, und auch in Kehlheim auf dem Marktplatze ist er in Erz verewigt. Manches Andre ließe sich so noch anführen, allein solche Denkmäler, welche die Schmeichelei erzeugte und die Eitelkeit wohlgefällig aufnahm, sind des Namens von Denkmälern nicht werth. Mit diesem Namen verbindet der Sprachgebrauch den Begriff der Ehre; welchen Begriff aber kann man mit jenen unerquicklichen Werken verbinden?

Die beiden kölner Königsbilder nun sind wie bemerkt lediglich als monumentale Decoration aufzufassen, und sie sind auch nur so aufgefaßt worden, als die Genehmigung zu ihrer Anfertigung ertheilt wurde. Uebrigens muß jedem Unbefangenen der große Unterschied zwischen

einem öffentlichen Denkmale und einer decorativen Figur von selbst klar sein; ich habe aber absichtlich dies Verhältniß hier besprochen, weil doch an vielen Orten glücklicherweise das allgemeine Gefühl des Volkes noch so gesund ist, daß es mit Entschiedenheit gegen die Aufstellung von Denkmälern irgend welcher lebenden Personen sich auflehnt.

Wenn man die beiden Werke — Friedrich Wilhelm IV. von Blaeser und Wilhelm I. von Drake — auf die künstlerische Seite hin betrachtet, so muß man zuerst gewiß zugeben, daß die Künstler vornehmlich mit der Schwierigkeit und plastischen Unschönheit der Kostüme zu kämpfen hatten. Zudem hatte Blaeser noch die minder günstige Gestalt Friedrich Wilhelm's IV. zu überwinden, und er hat dies mit großem Glück gethan. Sein Werk, welches mehr einen realistischen Charakter besitzt, besonders in dem vortrefflichen Roß, erinnert nicht unwürdig in mancher Beziehung an Schlüter's großen Kurfürsten, und gehört jedenfalls zu den besten Werken der Bildhauerkunst unserer Zeit. Eine wohlthuende Frische und kräftige Gesundheit ist ihm eigen, während Drake's Reiterbild, seiner allgemeinen Erscheinung nach, mehr den Eindruck des sogenannten Akademischen macht. Daß hiermit kein Tadel ausgesprochen sein soll, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Das Ganze ist etwa 15 Fuß hoch und vom Künstler unmittelbar in Gyps modellirt worden. Dadurch hat diese Arbeit auch eine gewisse technische Berühmtheit erlangt. Der Guß ist dann mit dem Blaeser'schen Werke zusammen im königlichen Gießhause durch Gladenbeck gemacht, und auch die Ciselirung ist dort ausgeführt worden. Daß diese Arbeiten der Gießerei in besonderer Vorzüglichkeit ausgefallen sind, darf bei den anerkannten Leistungen dieser Anstalt kaum gesagt werden.

Der König trägt in Drake's Reiterbild die Generals-Uniform sammt Helm mit Federbusch und darüber den Reitermantel, doch so, daß dieser zurückschlägt und Brust, Leib und Beine frei läßt. Auch hat sich der Künstler die Freiheit genommen, den Mantel ohne Aermel zu denken, und die Aermel des Waffenrockes zu zeigen, was man wenigstens aus dem engeren Schnitt und den gestickten Aufschlägen schließen muß. Ob künstlerisch der weitere Mantelärmel, der folglich doch die Möglichkeit besserer Falten zuläßt, nicht vorzuziehen gewesen, mag dahingestellt bleiben.

Die rechte Hand ist nach Art der Reiter auf den Oberschenkel gestützt, die linke hält den Zügel. Mag nun auch in dieser Auffassung des ganzen Werkes und in der Haltung des Königs kein eigenthümlicher und bedeutender künstlerischer Gedanke zum Ausdruck kommen, so darf man eben die Schwierigkeiten, welche sich einer solchen Arbeit entgegenstellten, nicht übersehen. Möglich ist es auch, daß heute, wo in der Vorstellung eines ganzen Volkes der König zu der bestimmten Gestalt des todesmuthigen Führers von Königingrätz sich verkörpert hat, ein Bildhauer mit höherer Begeisterung und innerer Weihe an eine solche Aufgabe ginge. Allein Drake's bewährte Meisterhand hat diesen etwaigen Mangel an ursprünglicher und genialer Auffassung durch die sicherste Kunst und die eingehendste Liebe überwunden, so daß wir in dem Werke wirklich dasjenige erreicht sehen, was nach Lage der Verhältnisse zu erreichen war. Mit großer Kenntniß und glücklichstem Erfolge ist der Faltenwurf des Mantels angeordnet; der Glätte und Unbelebtheit des Rockes hat der Künstler durch einige sehr wohlthuende Falten in den Schößen, und durch Anwendung von Orden und Bändern auf der Brust zu begegnen gewußt. Ob in dem letzteren Falle nicht eine zu starke Häufung stattgefunden, so daß am Ende eine gewisse Unruhe und Buntheit an die Stelle schöner Mannigfaltigkeit getreten, will ich hier nicht entscheiden. Mit ausgezeichneter Vollendung sind alle Einzelheiten an Roß und Reiter, sowohl im Nackten, wie in der Gewandung und dem weiteren Zubehör durchgeführt, und es scheint mir, daß gerade in der treuesten und liebevollsten Behandlung solcher Stücke ein besonderer Vorzug von Drake's Talent beruht. Naturgemäß freilich kann sich Derartiges in einem kolossalen Erzbilde weniger aussprechen als in Modellen und Marmorarbeiten geringeren Maßstabes; aber gerade in solchen ist das sinnvolle Verständniß der Natur, die liebevolle Hingabe an das scheinbar Kleine und Unwesentliche, wie wir überall bei Drake finden, stets mit großer Achtung auch anerkannt worden.

Was den Charakter und Styl des Ganzen betrifft, so ist natürlich die Rauch'sche Schule nicht zu verkennen, und das ist ja auch sehr erfreulich. Bei allem Studium und allem Verständniß der Natur tritt das bewußte Streben nach plastischer Idealität und monumentalem Ernst durchweg sehr wohlthuend hervor. Dadurch allein erhält solch ein Werk

Haltung, Würde und Styl; der bloße Naturalismus, und selbst der virtuoseste, wird sich bei monumentalen Bildhauerwerken stets und unbedingt die empfindlichsten Blößen geben; — lebendiges Stylgefühl und klares Streben nach Klassizität in Auffassung und Form kann in unseren Tagen allein größeren plastischen Arbeiten wahren Werth verleihen und damit dauernden Beifall erwerben. Daß Drake diesen Weg mit großer Sicherheit geht, hat er in diesem seinem neuesten Werke wiederum bezeugt, und da außer ihm auch noch andere, zahlreiche Bildhauer, deren Talent und Schule hinlänglich bewährt sind, in Berlin arbeiten, so ist es allerdings mehr als wunderbar und erstaunlich, daß man in dieser großen Stadt bei neuen Aufträgen nicht regelmäßig an einen oder den andern dieser anerkannten Meister sich wendet, sondern wirklich immer noch in das verfehlte und ganz unzuverlässige Konkurrenzwesen*) hineinfällt, um dann die unerfreulichsten Erfahrungen zu machen.

5. Die Gruppe der Nacht von Johannes Schilling.

Im Jahr 1861 war eine, von der Götheſtiftung in Weimar ausgeschriebene Konkurrenz offen, welche Skizzen zu Gruppen der Nacht und des Tages einforderte, mit denen man in kolossaler Ausführung die Treppenwangen am Aufgang zur Brühlschen Terrasse in Dresden schmücken wollte. Ausnahmsweise war der Ausfall dieser Konkurrenz, die übrigens auch von anderer Art war und andere Zwecke hatte als die gewöhnlichen, nicht der hergebracht klägliche, sondern es fand sich zunächst in Bezug auf die Nacht ein Werk, das allen Ansprüchen der Kunst genügte und das den Preis sich erwarb. Es war die Arbeit Johannes Schilling's. Der Künstler, ein ehemaliger Schüler der Dresdener Akademie, bildete sich, außer nach seinem eigentlichen Lehrer Hähnel, nach Rietschel, doch arbeitete er auch in Rauch's Werkstatt, und lebte dann eine Zeit lang seinen Studien in Rom.

Die Mutter Nacht nun, die Bändigerin der Götter und Menschen, wie Homer sie nennt, thront in hoher Gestalt als die Königin, deren Reich beginnt, sobald der leuchtende Tag dem silbernen Gestirne, das ihr

*) Vergl. Riegel, Grundriß der bild. Künste S. 274 ff.

Haupt schmückt, weicht. Mild und freundlich senkt sie sanft das Haupt zu einem Knaben hernieder, der neben ihr in Schlaf sank, als sie mit ihrer Linken seine Hand zum Gruß erfaßte; ihre Rechte will sorgend das von ihrem Rücken herabwallende Gewand über ihn hinziehen, und zu ihrer anderen Seite, dem Beschauer rechts, steht ein geflügelter Genius, der Gott der Träume, sinnig den Schlaf des ermüdeten Menschenkindes belauschend. „Heilige Nacht", singt der Chor beim Euripides, als Orestes nach dem furchtbaren Muttermorde unselig, bewußtlos und fast für todt auf seinem Lager in schweren Schlaf gefallen war:

„Heilige, heilige Nacht,
Die du den Schlummer spendest vielduldenden
Sterblichen, komm' beschwingt in Agamemnon's Haus,
Entschwebt Erebos' Abgründen!
Denn in der Leiden Qual, in der Bekümmerniß
Vergehen, vergehen wir ach!"

Und der erwachende Orestes begrüßt ihre Wohlthaten dankbar:

„O süßes Labsal, Schlummer, Trost dem Leidenden,
Wie kamst du mir so freundlich: wohl bedurft ich dein!
Du selig süß Vergessen alles Ungemachs,
Den Gramgebeugten welch ein hold erwünschter Gott!"

Diesen Ausdruck, daß die Nacht mit ihrer göttlichen Ruhe jedes Leid und Unglück, alle Noth und Enge des Lebens sanft löst und in den stillen Frieden der Natur zurückführt, besitzt die Schilling'sche Gruppe. Ernst und doch milde erscheint dieser Ausdruck in den edlen Formen, in den Gestalten, deren Haltung von Würde und echtem plastischen Sinn getragen wird. Besonders großartig ist die Figur der Nacht selbst angelegt, über deren Glieder die Gewandung in strengeren Falten herabfließt. Der Traumgott dagegen hat eine einladende Anmuth und weichere Formen. So viele Vorzüge rechtfertigen gewiß den Wunsch nach der größtmöglichsten Vollendung, und da glaube ich nicht ganz Unrecht zu haben, wenn ich meine, daß der schlafende Jüngling, der als eine Personification der Menschheit überhaupt angesehen werden muß, ganz entschieden zu tief angebracht ist. Die Gruppe verliert hierdurch das Gleichmaß, den wohlgefälligen Umriß und die strenge Gliederung, die bei plastischen Werken dieser Art nicht wohl zu entbehren sind. Es scheint,

als habe der Künstler aus Besorgniß, die Symmetrie könne steif und langweilig wirken, diese Figur absichtlich so weit nach unten gesetzt, allein dieß ist gewiß irrig, denn monumentale plastische Gruppen verlangen eine auf architektonischer Strenge beruhende, freilich aber mit feinem Sinn gemilderte Anordnung. Wie stehen z. B. die beiden Knaben in der Laokoongruppe, wie streng sind in diesem Punkte die Arbeiten Thorwaldsen's und selbst Rauch's, wie sehr liegt hier die schwächere Seite in Rietschel's ganzer Kunst, und wie armselig zeigt sich die geflissentliche Umgehung dieser seit den ersten Tagen bewußter Kunstübung geltenden Gesetze plastischer Gruppirung z. B. in der Reinhold Begas'schen Mittelgruppe auf dem berliner Börsengebäude? Ich bin weit entfernt, mir anmaßen zu wollen, dem Künstler zu sagen: „so oder so hättest du es machen sollen." Denn das ist nicht Sache der Kritik sondern der Production; doch ist die Versuchung hier etwas groß, um den Wunsch zu unterdrücken, Schilling möchte diesen schlafenden Jüngling etwas höher haben setzen sollen; nur sechs Zoll! und die Wirkung der Gruppe müßte eine ganz unverhältnißmäßig bedeutendere sein. Denn nicht allein würde die Gliederung, dem ernsten Gegenstande entsprechend, an Ernst und Gehalt sehr gewonnen, es würde der Umriß sich einer wohlgefälligen Pyramidalform mehr genähert, besser und schöner entfaltet haben. Es soll dies nur ein bescheiden ausgesprochener Rath, eine Meinung sein. Doch mag vom kritischen Standpunkte aus die Frage noch gestattet sein, weßhalb z. B., von anderen Kleinigkeiten abgesehen, der Traumgott vier Flügel hat? Wozu ganz entbehrliche Andeutungen machen, wozu Attribute häufen, wenn die Hälfte derselben den Sinn schon deutlich machen? Der wahrhafte Künstler aber giebt eher zu wenig als zu viel, das wahrhafte Kunstwerk hat in Allem Ebenmaß und innerste Nothwendigkeit. Würden solche kleinen Bedenken bei unserer Gruppe sich nicht erheben, so müßte man einen vollen harmonischen Eindruck, so müßte man die Ueberzeugung gewinnen, einem ungewöhnlich schönen Werke gegenüber zu stehen.

Die Ausführung dieses weit über das Leben großen Modelles erfolgt in Sandstein, und man muß hinzusetzen: leider! denn dieser Stoff ist

einer Arbeit von ſo erheblichem Kunſtwerthe unwürdig. Die ähnlich gegliederte vortreffliche Gruppe des Tages, wo die Mittelfigur jedoch eine männliche iſt, wird von Vielen der Nacht noch vorgezogen. Abend und Morgen, welche, wie nachträglich beſtimmt wurde, oben die Mündungen der Treppenwangen ſchmücken ſollen, ſind in den Modellen noch nicht vollendet.

Zwei Arbeiten des Bildhauers Reinhold Begas und der sogenannte Styl derselben.

In dem Aufsatze über das neue Börsengebäude in Berlin war der großen Gruppe von Reinhold Begas schon gedacht (S. 129), welche in der Mitte des Ganzen oben auf der Attika steht.

Die Idee derselben ist, wie bereits dort angegeben, die einer Segen verleihenden Borussia mit den sinnbildlichen Gestalten des Handels und Ackerbaues zu ihren Seiten. Sie ist in der Art ausgeführt, daß die stehende weibliche Mittelfigur die Arme fast horizontal ausstreckt, daß dann dieser zunächst zwei niedrig hockende Figuren sich anschließen, an welche sich zwei wieder höher sitzende anreihen; zwischen diesen fünf Gestalten sind Attribute angeordnet.

Demjenigen, der einige Uebung in der Betrachtung von Kunstwerken besitzt, muß es nun zunächst unmittelbar zum Bewußtsein kommen, daß in dieser Gruppe und dem übrigen plastischen Schmuck der Börse ein verschieden gearteter Geist lebt, daß jene anders gedacht ist als diese, daß der Styl beider nicht derselbe ist. Aber auch zwischen dem Style der Gruppe und dem des Bauwerkes ist ein grundsätzlicher Widerspruch, der an dieser hervorragenden und bedeutungsreichen Stelle einen starken Mißton in den allgemeinen Eindruck bringt. Der angewendete Baustyl ist nicht der der klassischen Antike, aber er bemüht sich doch das Einzelne im Geiste derselben zu adeln, und derselben Richtung folgen auf plastischem Gebiete alle Gruppen und Statuen, mit denen das Bauwerk geschmückt ist. In diese mehr oder weniger erfreuliche Styleinheit tritt nun die Mittelgruppe mit einem ganz und gar vom Uebrigen abweichenden Wesen.

Wenn wir hier nun diesem Werke überhaupt einige Aufmerksamkeit

widmen, so gilt dies nicht gerade demselben als Einzelnem, als hervorragendem bildnerischen Schmuck eines Gebäudes, oder nicht allein der hierdurch in das Ganze eingeführten Störung des Styles, sondern es gilt besonders der Gefährlichkeit des hier angewendeten Styles selbst und seinem Widerspruch mit den strengen Gesetzen der Plastik. Der begabte Künstler zwar fühlt sich zum großen Meister leicht hingezogen und so hat sich Begas, dessen angebornes Talent ich durchaus anerkenne, augenfällig Michelangelo zum Vorbilde gewählt. Diesen Zug seines künstlerischen Geistes kann und darf ihm Niemand bestreiten, jedoch fordern auch die im Wesen seiner Kunst beruhenden Gesetze ihre Anerkennung und Befolgung. Alle Welt ist darüber einig, daß die Stylgesetze der Plastik die Gestalt in ihrer höchsten Vollendung, daß sie edle Form, ruhige Würde und vor Allem Ebenmaß fordern. Man ist der allgemeinen Ansicht, daß für die Plastik nur ein untrügliches Vorbild, die Antike, bestehe, denn sie ist dem Geiste eines Volkes entsprossen, dessen ganzes Wesen man noch heute in zusammenfassender Bezeichnung plastisch nennt, und Jedermann weiß, daß Michelangelo in seinen Bildhauerarbeiten weniger plastisch und mehr malerisch war. Seine kühnen bewegten Stellungen, seine grandiose Technik, seinen Genius bewundert man, aber die strenge plastische Schönheit ruht eigentlich nicht in seinen Werken. Wenn nun bei Michelangelo's Werken der gewaltige Geist und die künstlerische Titanenkraft seinen Skulpturen trotz der weniger plastischen Auffassung, trotz der gewagtesten Stellungen das Siegel göttlichen Hauches aufdrückten, so ist doch klar, daß seine Weise ohne seinen Geist unerträglich werden mußte, wie die Kunstgeschichte dies in der Zeit von ihm bis zu Thorwaldsen herab mit kaum einer einzigen großen Ausnahme, Schlüter, bestätigt. Die anspruchsvolle, lebendig bewegte malerische Auffassung führte zu Ausschreitungen, zu vollständiger Stylosigkeit. Nachdem nun seit dem Wiedererwachen der Künste in Deutschland alles Schöne und Große, was unser Volk hier leistete, in der innigen Vermählung hellenischer Formenreinheit mit deutschem Geiste seinen Werth behauptet, während gerade in Berlin die Bildhauerei nach den strengen Gesetzen des plastischen Styles geübt wurde, erscheint plötzlich ein Werk, das den bewegten kühnen Formen des Michelangelo nachgeahmt ist, das aber — leider den unnachahmlichen

Buonarotti'ſchen Rieſengeiſt nicht beſitzt, welcher doch allein im Stande iſt, jene zu halten. Für Michelangelo und ſeine Nachfolger liegt die Berechtigung zu dieſer Art der Bildhauerei zudem noch im Weſen ihres Volkes, im ganzen Strome der Kunſtrichtung ihrer Zeit. Die ganze ſogenannte Renaiſſance iſt vorwiegend maleriſch, und ihre Künſtler ſchufen oft ſteinerne und körperliche Gemälde, indem ſie ihre maleriſchen Ideen in der Technik der Bildnerei ausführten. Wie aber nun heute, nachdem Winkelmann und Carſtens den reinen Quell klaſſiſcher Kunſt geöffnet, nachdem die großen Heroen der Kunſt, Schinkel, Thorwaldſen und Cornelius aus dieſem Quell eine Begeiſterung ſchöpften, die die höchſten Werke des Jahrhunderts entſtehen ließ, — wie nun, wenn heute ein Styl in die deutſche Plaſtik eingeführt werden ſoll, der weniger an den einzigen und unnachahmlichen Michelangelo, als vielmehr an deſſen Nachahmer Bernini erinnert? Denn die Begas'ſche Gruppe auf der neuen Börſe iſt in nicht geringem Grade manieriſtiſch. Vor allem Andern iſt namentlich die Geſtalt der Boruſſia geſucht, in ihrer Haltung gezwungen, in der Gewandung höchſt unedel; was für ein Wulſt von Falten liegt quer über ihrer Bruſt, welche übertriebene Haltung hat der Kopf, welches Mißverhältniß entſteht durch den garſtigen Haarbuſch des römiſchen Prätorianerhelmes, wie unwahr ſind die übermäßig bewegten Hände! Von der mehr als herkuliſchen Muskulatur der nackten Männerfiguren wollen wir nicht lange ſprechen, ſie berührt die Grenze des überhaupt Möglichen; deſto mehr Veranlaſſung zum Tadel geben die Stellungen dieſer Geſtalten. Muß man doch ordentlich ſtudiren, wohin eigentlich ſo ein Rieſenbein gehört, das über die Baſis der Gruppe hinweghängt, wie der Zuſammenhang der Arme und Glieder überhaupt iſt! Und wie unglücklich ſteckt die kleinere Hälfte des zu den Füßen der Boruſſia ſitzenden Adlers in einem gezahnten Rade!

Auch in der Geſammtanordnung hat ſich der Künſtler von den allgemeinen Geſetzen der Schönheit bedenklich entfernt. Statt der für derartige plaſtiſche Gruppen durchaus nothwendigen reinen Pyramidalform ihres Umriſſes weicht er nicht nur in Nebendingen von dieſer ab, ſondern er vernichtet ſie ganz, indem er die beiden Figuren zunächſt der die Mitte haltenden Boruſſia bedeutend niedriger ſetzt als diejenigen an den Seiten der Gruppe. Dadurch entſteht eine, jedem architektoniſchen Rhythmus

geradezu entgegengesetzte, willkürliche Bewegung, die am allerwenigsten im Rahmen einer würdevollen Architektur sich geltend machen soll. Hellenischer Schönheitssinn müßte sich gegen solche Plastik auflehnen, aber selbst Michelangelo hat der Pyramidalform in den Medicäergräbern ihr unumstößliches Recht gelassen, und würde schwerlich eine Anordnung billigen, die neben der Willkür in der einzelnen Form die Willkür im Ganzen verkündigt.

Aber man will uns ja glauben machen, daß in Reinhold Begas ein neues Licht von unvergleichlichem Glanze aufgegangen sei, und da ist es denn nur natürlich, daß wir hier die Offenbarung ganz neuer Kunstgesetze sehen. Schade nur, daß man vergißt, wie diejenigen zuletzt lediglich immer komische Figuren werden, welche große Geister, indem sie deren Schwächen übertreiben, auch zu überflügeln glauben. Die Fabel von dem, in Reinhold Begas neu und unerreicht großartig wieder erwachten, Kunstgenius hat aber seit etwa 6 Jahren die Runde durch alle deutsche Zeitungen in endloser Ueberschwänglichkeit gemacht, und ich habe mich deshalb um so mehr veranlaßt gefühlt, auf die Hohlheit dieses Unstyles hinzuweisen. Ich will hier nun nicht weiter von der bis zum Ueberdruß breit getretenen Angelegenheit des berliner Schiller-Denkmales, welches bekanntlich Begas ausführt, reden, noch will ich anders an eine ähnliche Angelegenheit, die Konkurrenz zum Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln, erinnern, als um einige Zeilen des Cornelius anzuführen, die damals in den öffentlichen Blättern standen. Cornelius sah im Jahre 1863 zu Köln die eingegangenen Skizzen, darunter auch die von Begas und er äußerte sich so: „Vergebens habe ich mich bemüht, in dem Begas'schen Modell alles das zu erkennen, was meine Herren Collegen darin gefunden haben; ich halte mich vielmehr für verpflichtet, meine mir von Jugend an so theure Stadt Köln vor jener mißverstandenen Michelangelo'schen Ueberschwänglichkeit zu warnen, indem ich auf die Verwüstung hinweise, welche sie vor drei Jahrhunderten in Italien angerichtet hat; für Köln ist sie aber vollends ganz unpassend." Aber ich will noch ein anderes Werk vorführen, welches etwas jünger als jene Arbeiten ist, und das auf der berliner Kunstausstellung von 1864 nicht wenig Aufsehen machte: Venus und Amor, eine lebensgroße Gruppe in Gyps.

Diese Venus hatte zahlreiche schwärmerische Verehrer gefunden, die natürlich auch ihre Stimme öffentlich hören ließen. Ein Ungenannter, der sich jedoch später als der bekannte Maler und Schriftsteller Ludwig Pietsch zu erkennen gab, hatte seine Herzensergießungen in der Voß'schen Zeitung niedergelegt, und diese sollen uns hier als ein Maßstab jener grenzenlosen Ueberschwänglichkeit dienen, so wie uns auch eine schickliche Vermittelung zur Beurtheilung der Begas'schen Arbeit abgeben. Der Ungenannte also sagt nach einigen einleitenden Worten, daß gerade die plastische Abtheilung der damaligen Ausstellung „neben viel tüchtigen, schönen, von wahrhaftem Talent erzeugten Arbeiten, dasjenige Werk enthält, dem unbedingt und zweifellos der vollste frohste Kranz unter allen Skulpturen wie Gemälden dieser Ausstellung gebührt. Gerade die ersten und trefflichsten unter den übrigen Ausstellern selbst — von den Malern wenigstens darf ich's bezeugen — reichen ihm denselben am bereitwilligsten. Jeder Besucher weiß, daß ich von der Venus-Gruppe von Reinhold Begas rede, einer künstlerischen Schöpfung, wie sie — bei aller Hochschätzung und gerechten Würdigung der gefeiertsten Skulpturwerke unseres Jahrhunderts muß es doch gesagt werden — in Menschenaltern nicht unter dem Modellirholz oder Meißel eines Bildhauers hervorgegangen ist," — bei aller Hochschätzung! bei aller gerechten Würdigung! Als ob Gottfried Schadow, Thorwaldsen, Rauch und Rietschel auf dieses Zeugniß gewartet hätten. Und ihre Werke wären nichts gegen die sogenannte Venus von Reinhold Begas! Auch nicht die Venus Thorwaldsen's? O Jammer über das verlorene Jahrhundert der Kunst!

„Es ist uns so oft von philosophischen Aesthetikern klärlichst bewiesen worden, daß „unsre Zeit" eines eigentlich „naiven" Kunstschaffens unfähig, daß die Kunst der schönen Sinnlichkeit einer für immer vergangenen Epoche angehöre, daß die unsre zu ganz andern Aufgaben des Geistes berufen und wiederum durch diesen Beruf der Fähigkeit zur Lösung jener der erstern Art beraubt sei. Es geht mit solchen philosophischen Programmen der Kunstgeschichte, wie mit den verwandten Constructionen der politischen aus der „Idee der Geschichte" heraus. Die Vergangenheit läßt sich wohl hübsch zurecht legen und rücken, bis sie in die fertigen Fächer paßt; aber die kommenden geschichtlichen Dinge gehn immer einen

andern Gang, als ihn die Weisen gezeichnet hatten. Oft gerade, wenn es „durchaus nicht in der Zeit liegen", und wenn es völlig ungerechtfertigt sein soll, tritt plötzlich ein bestimmter Mensch auf, eine That, eine Erscheinung ein, wie dem Philosophen zum Trotz, und er mag nachträglich zusehn, wie er damit zurecht kommt, sie zu motiviren." Der gute Ungenannte kann schwerlich angeben, welcher philosophische Aesthetiker, und wo dieser uns klärlichst bewiesen, daß Unsinn Vernunft wird. Wäre es aber nicht Unsinn, wollte man der Zukunft die Fußstapfen vortreten, wo sie ihre Schritte hinsetzen soll? Kein annähernd verständiger Mensch hat so etwas gesagt, geschweige gar drucken lassen, und das philosophische Programm besteht sonach wohl lediglich in der Phantasie unsres Ungenannten.

„So liegt dies Werk völlig außerhalb des allgemeinen Ganges des gegenwärtigen Kunstschaffens und paßt wenig in die Grenzen hinein, die man der Skulptur dieser Periode als logisch nothwendig vorzeichnen zu können meinte;" — ein großer Irrthum. Der Ungenannte verwechselt das „als logisch nothwendig Vorgezeichnete" mit der organisch nothwendigen Entwickelung; — „wie sich freilich auch die ganze geistige Gestalt seines Urhebers nicht recht einreihen lassen will in die Bildhauerfamilien und Spezies, die wir in den Schulen der bedeutenden Meister der vorangegangenen Periode zur Entwickelung gelangen sahen. Wird man auch hier wieder rufen: „Bernini!?" Ich zweifle doch, daß man den Muth findet." — Muth? wozu? doch nicht etwa unserem Ungenannten zu widersprechen? Ich finde in seiner Annahme, daß hierbei Muth von Nöthen sei, in der That kein Zeichen besonderer literarischer Bescheidenheit.

„Hat je ein Meister auf seinen eigenen Füßen und in seinen eigenen Schuhen gestanden, so war es Begas, als er diese Gruppe bildete; entquoll je ein Werk der eigenartigen Anschauung, dem aus eingeborner Machtfülle frei schaffenden Genie, so war es dies. Nicht diese oder jene Schultradition, nicht ein fertiges antikes Ideal und ebenso wenig Michel Angelo und Bernini haben bei dieser Schöpfung Dienst und Hülfe geleistet. Die Natur selbst und allein, in ihrer ewigen Gesundheit, Größe und Schöne war Muster und Lehrer und der naivste Genius Erzeuger." — Schon wieder das Stichwort vom Genius! — Doch wir kommen darauf noch zurück.

„Nur der Titel und die Flügelchen des Knaben, die ihn als Amor kennzeichnen, sind mythologisch an der Gruppe; das Motiv ist das einfachst menschliche. Dies prachtvolle junge Weib, das ihren Knaben liebkosend tröstet über den Schmerz der Wunde, die er sich in das runde Aermchen mit dem eigenen Pfeil geritzt, bedarf des Namens Venus nicht, wenn ihre herrlich prangenden Reize sie andererseits auch vollauf berechtigen, als die große Göttin der Schönheit und Liebe zu gelten ..... Doch wäre mit einer Schilderung, wie die eben versuchte, das charakteristisch Schöne des Ganzen keineswegs erschöpfend dargestellt. Nicht in dem glücklichen künstlerischen Gedanken, nicht in dem naiven schönen Empfinden, nicht in dem Wurf und der Ordnung der Linien, der Vertheilung der Massen beruht jenes allein. Was es zu alle dem noch voraus hat vor Allem, was wir von moderner Skulptur kennen, ist die lebendige körperliche Leibhaftigkeit. Man wolle das doch nicht mit dem Vorwurf: „über die Grenze der Kunst hinausgehender Realismus" abzuweisen versuchen. Diese Formen sind so groß und edel und in dem überschwellenden Reichthum so erlesen und so keusch, daß sie vor den strengsten Forderungen idealer Plastik bestehen mögen. Aber — blicken wir rund um uns in diesen Räumen: wir sehen noch manche schöne Form und Gestalt, doch sie sind Gyps nnd Marmor; hier jedoch ist Fleisch, blühendes, vom pulsirenden Blut durchströmtes, warmes, lebendes Fleisch, der Genius hat die Materie durchaus und völlig überwunden und einmal wieder seine alte Kunst bewiesen, aus armem Thon, den Erdenkloß beseelend, Menschen zu bilden."

Es lohnt nicht, über diese Verherrlichung des Fleisches ein Wort zu verlieren; ich unterschreibe Sylbe für Sylbe, — doch mit dem Beding, nur Fleisch, denn von einer Seele habe ich nichts verspüren können. Freilich wird der Ungenannte entgegnen: „Nimm meine Augen und du wirst sie sehen!" doch er wird mir erlauben, meinen Augen mehr zu trauen, als den seinigen, zumal er ja in seiner Herzensergießung nicht einen einzigen Grund vorbringt, der überzeugen könnte. „Seht hin und glaubet, hier ist der Genius", das ist der Kern seiner Rede, und wo er sachliche Gründe herbeizieht, beruhen sie auf entschiedenem Mangel genügender kunstgeschichtlicher und ästhetischer Kenntnisse, so daß sie gegen ihn, aber nicht für ihn sprechen. —

Reinhold Begas bietet uns eine plastische Gruppe unter dem Namen „Venus und Amor“. Was erwarten wir? wir glauben die Grazie und Liebe verkörpert zu finden, wir hoffen eine Darstellung jener geistvollen, reizenden Scene, die der hellenische Dichter uns in so zierlichen Versen schildert, wenn er singt:

„Ein Bienchen war entschlummert
in Rosen. Eros sah es
zu spät, und ward verwundet.
Gestochen war der Finger
am Händchen. Wie er aufschrie!
Und eilt und lief halb fliegend
zur lieblichen Kythere.
O weh mir, rief er, Mutter!
O weh! ich bin des Todes!
Da hat mich eine Schlange
gebissen, klein, mit Flügeln:
der Landmann nennt sie Biene.
Und jene sprach: So schmerzet
der Stachel einer Biene!
Nun denke, wie es schmerzet,
wenn, Eros, du verwundest!“

Welch ein feiner, echt griechischer Geist, welcher Duft, welche Anmuth ist in diesen Worten! Welche Poesie und Schönheit! Wie muß uns das Werk des Bildhauers, das uns alle Vorzüge dieser an künstlerischen Motiven überreichen Scene mit einem Male leibhaftig vor das Auge bringt, entzücken, wenn die Verse uns schon so anregen. Hier, also, sehet hin, hier sitzt die schaumentsprossene Göttin der Liebe, hier die Königin der Schönheit und Anmuth, hier ... „bitte nicht weiter, denn meinen Sie etwa dies in Gyps übersetzte Fleisch, so strengen Sie sich gefälligst nicht weiter an: Akte sind keine Kunstwerke, und der Verfertiger dieser Gruppe hat sich allerdings was an Modellgeld kosten lassen.“

So ungefähr würde sich das unserm Ungenannten entgegengesetzte Gefühl geberden, doch wir wollen unparteiisch sein und ohne Gründe nicht loben und tadeln. Die erste Frage ist jedenfalls die, kann diese Gruppe noch Venus und Amor sein? und hierauf erfolgt jedenfalls ein klares und bestimmtes Nein, gegen das ja auch der Ungenannte nichts einzuwenden hat. Das ist keine Venus mehr, das soll eine sein, und damit ist der ganze Conflikt bloß gelegt, der hier sich zeigt, denn das wahre

Kunstwerk soll nur sein, was es ist, ist nur, was es sein soll. Es heißt die Gestalten der klassischen Mythologie bis zur Unkenntlichkeit entstellen, wenn man sie ihrer Idealität entkleidet, wenn man aus Victorien Hofdamen, aus Minerven Königinnen, aus Mars einen Unteroffizier und aus Venus eine Schönheit für Alle macht. Das war die blasirte, jammervolle französische Kunst, die sich unter den beiden Ludwigen der Hofgunst erfreute, und von der uns nur der Rückgang auf die Antike befreite: Wodurch unterscheidet sich nun die Begas'sche Arbeit von jener der Franzosen? Durch nichts als die Naturwahrheit und einen leisen Zug von Humor im Kopfe des Amor.

Die Naturwahrheit in der Kunst ist viel werth, sie ist die unentbehrliche und nothwendige Grundlage, aber sie ist nicht alles. Göthe sagt: „Die vornehmste Forderung, welche an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle." Daß aber mit der Nachbildung der Natur sich die Aufgabe und Thätigkeit des Künstlers nicht erschöpft, erläutern Worte desselben Göthe: „Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Triebe folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht." Der Geist eines Kunstwerkes ist und bleibt immer das Wesentliche in ihm, und wo dieser seinem poetischen und gegenständlichen Gehalt nach nicht genügt, ersetzt den Mangel keine auch noch so geschickte Naturwirklichkeit. Denn wäre nur die Naturwirklichkeit das Ziel, wie uns von den Aposteln der neuen Plastik erzählt wird, so hätte Begas sehr Unrecht gethan, daß er das „blühende warme Fleisch" nicht auch, wie die Natur vorschreibt, in der Gypsnachbildung farbig angestrichen, denn sein schönes Modell hat doch gewiß rosige Wänglein und purpurne Lippen, von ihrem kastanienbraunen Haar und ihrer sammtenen Haut nicht zu reden. Wie arm und dürftig ist der Bildhauer, wenn er die Natur, wie sie ist, im todten, starren und stumpfen Gyps wiedergeben will! Will er in diesem Stoffe Leben erzeugen, so entsteht dies nicht durch den Abklatsch der wirklichen Form, sondern durch die Kraft seines Geistes. Und dies ist der

Punkt, der uns zu der Frage bringt nach dem Geist, dem poetischen Werth der Gruppe!

Die eigentliche Idee, welche alle Welt mit dem Namen Venus und Amor verbindet, ist, wie bemerkt, hier nicht wieder zu finden, und darauf ist man stolz, denn das Antike ist, wie man vorgiebt, langweilig, veraltet und bekannt. Man macht also ohne Weiteres aus der Göttin von Knidos eine Dame, wie sie nicht schwer zu finden ist, aus dem Herrscher über Menschen und Götter ein eigensinniges Muttersöhnchen. Man sagt uns: „Laßt doch die Namen, nehmt die Sache und das Kunstwerk; wozu Namen, wenn es durch sich selbst sich bezeichnet.“ Auch das ist gut; wir wollen von dem mythologischen Flügelpaar nicht viel Aufhebens machen, obwohl es gewiß schicklicher gewesen wäre, statt des Geistes lieber die Attribute der klassischen Mythologie zu opfern, statt des Wesens uns nicht die Schale zu geben. Wir wollen jedoch uns dies plastische Genrebild gefallen lassen, wir wollen uns herzlich über den wohlgelungenen Ausdruck und die charakteristische Haltung des Knaben freuen, die mit Fleiß der Natur eigensinniger Kinder abgelauscht sind. Mehr aber zu thun ist unmöglich; zu diesem Genrehaften wohlstimmend spricht sich ein anziehender Humor aus, doch dies ist auch alles, was ich von Geist in dem Werke habe entdecken können, alles was uns für das Aufgeben der Idealität, der reinen Form, für die Vernichtung des Wesens der dargestellten Gestalten entschädigen soll! Ein humoristisches Genrebild in Gyps ausgeführt! Und dieses ist das gepriesene Werk, welches „dem aus eigener Machtfülle frei schaffenden Genie entquoll“, welches eine neue Aera der Plastik eröffnen soll? Armer Künstler! Du könntest wohl sagen: „Bewahre mich vor meinen Freunden u. s. w.“ Denn gewiß wäre Jedermann geneigt, diese Gruppe als das, was sie ist, willig anzuerkennen, während so, wo man auf sie wie auf ein Evangelium hinweist, der Widerspruch mit Muthwillen herausgefordert wird.

Wahr ist es, und wir geben es sehr gern zu, der erste Eindruck des Begas'schen Werkes ist der der Ueberraschung, denn man staunt unwillkürlich und unbewußt die Virtuosität an, mit der es gemacht ist. Aber tritt man öfter und oft hinzu, so bewahrheiten sich Winkelmann's Worte vollkommen: „Man weiß ferner, daß dasjenige, was bei dem ersten

Augenblicke gefällt, nach demſelben vielmals aufhört zu gefallen: was der vorübergehende Blick hat ſammeln können, zerſtreuet ein aufmerkſames Auge, und die — Schminke verſchwindet.“ So auch hier: die Form blendet, aber der Kern iſt hohl; ſtatt des Weſens wird uns — Fleiſch geboten. Fleiſch aber, wenn auch noch ſo appetitlich und reizvoll, doch ohne Seele, hat ſeit je nur beim oberflächlichen Haufen Bewunderer gefunden, ſoll es aber in der Kunſt, in der Plaſtik herrſchen, ſo kann man von den Muſen und Grazien nur ſagen: Requiescant in pace. Von der bloßen Form iſt weder im Leben noch in der Kunſt je etwas zu erwarten.

Haben wir bei unſerer Gruppe den erſten blendenden Eindruck hinter uns und fragen wir nach Idee und Geiſt, ſo ſieht hier der eigenſinnige Knabe uns ſchelmiſch an und droht uns auszulachen. Gehen wir noch weiter auf den Gegenſtand ein, ſeinem Weſen nach, ſo entdecken wir von ihm ſchlechterdings nichts, wenn wir auch die Flügel des angeblichen Amor unter das Mikroſkop brächten. Was bleibt uns alſo und wofür haben wir das Werk zu nehmen? Für die Schöpfung des ſeltenſten Genius, antwortet der Ungenannte. Guter Gott, was muß man von dir denken, wenn der Hauch deines Geiſtes, der durch den Genius zu uns ſprechen ſoll, nichts zu Stande bringt als gypſenes Fleiſch, etwas ſchmackhaft gemacht durch eine kleine Doſis humoriſtiſchen Salzes. So offenbart ſich nie der Genius, der „Leben erzeugende“ Abglanz der Gottheit, wie ſeines Namens wörtliche Bedeutung iſt. Der Genius geht nicht in den Stoff auf, er unterwirft ihn ſich.

„Wenn das Todte bildend zu beſeelen,
Mit dem Stoff ſich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da ſpanne ſich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke ſich das Element.“

So Schiller, der edle Genius unſeres Volkes! Oder hat etwa der Ungenannte auch für ihn nur das anſtändige Maß „aller Hochſchätzung und gerechten Würdigung“ bereit, nur dieſe Phraſe, die ſelbſt die Lumpen gegen einander, wenn ſie höflich ſind, nicht vergeſſen, nur dieſen armſeligen Gemeinplatz, mit dem er die künſtleriſchen Heroen des Jahrhunderts,

die Deutschland auf seinen Schild gehoben, abspeist, während er seinen Liebling zugleich förmlich in Weihrauchduft badet!

Reinhold Begas ist nichts weniger als ein Genius, er ist ein sehr gewandter Virtuos, seine angebliche Venus nichts als ein sogenanntes brillantes Virtuosenstück. Hoffe man doch von solchen Arbeiten nur ja nicht irgend einen Nutzen für die heilsame Entwickelung der Kunst, hoffe man nicht Geist zu ernten, wo auf das Fleisch gesäet wird, und — ohne Geist geht es doch nun einmal selbst, — man staune! — in der Kunst nicht ab. Wir wollen nicht annehmen, daß Begas, da der Ungenannte den Namen Bernini, wie es scheint, als das Feindlichste, was seinem Helden vorgehalten werden könnte, stark betont hat, wirklich ein Bernini ist, ein Bernini, von dem Winckelmann sagt: „der allgemeine Beifall machte ihn stolz, und es scheint, sein Vorsatz sei gewesen, da er die alten Werke weder erreichen noch verdunkeln konnte, einen neuen Weg zu nehmen; ..... von der Zeit an entfernte sich die Grazie gänzlich von ihm, weil sie sich mit seinem Vorhaben nicht reimen konnte. Denn er ergriff das entgegengesetzte Ende vom Alterthum: seine Bildung suchte er in der gemeinen Natur; ..... er wurde als der Gott der Kunst verehrt und nachgeahmt....“ Und hierbei muß man nicht vergessen, daß Bernini vielleicht der geschickteste Marmortechniker aller Zeiten war, was doch immerhin, kunstgeschichtlich betrachtet, einen eigenthümlichen Werth verleiht. Man denke nur an seinen „Apoll und Daphne“ in der Villa Borghese zu Rom, ein von allen Bildhauern angestauntes technisches Meisterstück! Begas aber, der nicht einmal entfernt, diese technischen Vorzüge dargelegt hat, setzt sich nur einfach und entschieden mit dem Alterthum und den Grundbedingungen jeder lebensfähigen Plastik in Gegnerschaft. Wir aber wollen uns einstweilen noch zur Antike halten, deren Studium und lebendiger Erfassung wir die Blüthe unserer Kunst verdanken. Niemand aber, der an den ewigen Schönheiten des Alterthums Sinn und Auge geläutert hat, wird sich mit einer Plastik einverstanden erklären können, die an die Stelle des Ideales die Alltäglichkeit, an die der Schönheit die bloße Naturwahrheit, an die der Anmuth den Humor und an die Stelle von Maß und Styl Gesetzlosigkeit und Manier setzt. Der nächste Nachahmer von Begas, welcher schon

weniger virtuoſes Talent als dieſer beſitzt, wird uns ſtatt Menſchen, die uns jetzt anſtatt der Götter angeboten werden, ſchon Ungeheuer bringen. Dies iſt nothwendige Folge, beſtätigt durch kunſtgeſchichtliche Erfahrung und äſthetiſche Begründung. Inzwiſchen wollen wir die Olympier bitten, uns die Grazien noch eine Weile zu laſſen, und wir wollen uns an den Worten des Verkündigers der Schönheit, Winkelmann, erbauen und tröſten: „Die Grazien ſtanden in Athen beim Aufgang zu dem heiligſten Orte: unſre Künſtler ſollten ſie über ihre Werkſtatt ſetzen und am Ringe tragen, zur unaufhörlichen Erinnerung, und ihnen opfern, um ſich dieſe Göttinnen hold zu machen.“ Hätte Reinhold Begas den Grazien geopfert, ſo würde man nicht durch eine Apotheoſe des Fleiſches heimgeſucht worden ſein, man würde nicht das Machwerk anſtaunen, ſondern das Kunſtwerk genießen und ſchätzen.

Und hiermit will ich denn mein kritiſches Gewiſſen als beruhigt anſehen. Hoffentlich wird es nicht allzu lange mehr dauern, bis die Meinung allgemein iſt, daß jenes große Licht, von dem falſche Propheten und berauſchte Apoſtel predigten, leider — ein Irrlicht war. Oder darf man trotz der bisherigen Erfahrungen noch etwa die Hoffnung hegen, daß Begas zu richtigeren Grundſätzen der Kunſt ſich bequeme?

Zwei ältere Gemälde-Werke.

1. Der Boßweiler Altar zu Speyer.

In dem obern Stockwerk der sogenannten Taufkapelle am Dom zu Speyer ist seit einiger Zeit ein gemaltes Altarwerk aufgestellt, das man Schaulustigen gegen Entrichtung einer Steuer von einem Gulden öffnet. Doch nicht auf die Beurtheilung dieser mißbräuchlichen Ausbeutung eines solchen, zu ganz andern Zwecken ursprünglich bestimmten, Kunstwerkes habe-ich es hier abgesehen, sondern auf die Barbarei, welche profane Hände mit diesen ausgezeichneten Gemälden getrieben haben. Man erzählte mir in Speyer, als ich im August 1866 zum letzten Male daselbst war, daß der dortige Domherr, Dr. Wilhelm Molitor, ein bekannter ultramontaner Schriftsteller, in einer alten Kirche zu Boßweiler diesen Schatz entdeckt und erworben, daß er ihn habe restauriren und dann in genannter Capelle aufstellen lassen. Der Restaurator sei ein Maler Schmidt in Frankenthal, und die Arbeit desselben sei mit 1500 Gulden bezahlt worden. Um über diese Dinge, obwohl sie mir von sehr glaubwürdiger Seite berichtet wurden, mir doch eine ganz authentische Sicherheit zu verschaffen, habe ich mich bemüht, den Dr. Molitor persönlich zu sprechen, allein dies war leider vergeblich. Die Hauptsache ist übrigens ja das Werk selbst, und dies spricht deutlich genug.

Auf dem Mittelbilde ist der englische Gruß, links die Geburt Christi und rechts die Anbetung der drei Könige dargestellt. Allein man kann nur sagen, daß das Werk sehr bedeutend und schön war; denn es ist durch die, für die hier nöthige Restauration unfähige Hand des Frankenthaler Malers grausam verdorben. Abgesehen davon, daß der Geist des alten Künstlers nicht entfernt verstanden wurde, nimmt man deutlich die

technische Ungeschicklichkeit wahr; aber das Hauptübel besteht darin, daß mit breitem Pinsel pastose Oelfarben aufgetragen sind, während die alte Technik entweder Tempera selbst oder doch eine dieser ähnliche sehr feine Oelbehandlung ist. Ueber diesen letztern Punkt konnte ich aus Mangel an Leitern und Hülfsmitteln nicht bis zur letzten Entscheidung gelangen, allein so viel sieht man auf den der allgemeinen Betrachtung günstigen Standpunkten, daß die aufgetragenen Stellen eben wie garstige Flecken erscheinen.

Was den künstlerischen Charakter des Altarwerkes betrifft, wie es vor der neuesten Ballhorn'schen Wiederherstellung gewesen sein mag, so wird es schwer halten, einen Meister oder auch nur eine Schule anzugeben, denen es zugehören könnte. Dies darf nicht überraschen, denn es gibt einige ganz ausgezeichnete Arbeiten deutsch-mittelalterlicher Malerei, denen gegenüber man in Bezug auf den historischen Zusammenhang ganz oder ziemlich rathlos dasteht; nur die Zeit der Entstehung läßt sich bestimmen, alles andere bleibt Vermuthung. Ein in dieser Hinsicht sehr merkwürdiges Beispiel ist bekanntlich der schöne, mit 148 Darstellungen bemalte Bettschirm im Museum zu Gotha. Unsere Altarbilder nun stammen augenfällig aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; sie erinnern in vielen Stücken an die niederländische Schule, doch sind sie auch wiederum ganz eigenthümlich. Am meisten Verwandtes werden sie zwar mit Köln haben, allein es scheint doch, daß zu jener Zeit am eigentlichen Mittelrhein vortreffliche Künstler gearbeitet haben, die sich immerhin an Köln und Niederland anlehnten, aber dabei entschiedene Eigenthümlichkeiten sich bewahrten. Stücke solcher Art sieht man mehrere im Museum zu Darmstadt. Die besonderen Vorzüge des Speyerer Altars treten namentlich in den Köpfen zu Tage, von denen viele ursprünglich sehr ausdrucksvoll, und einige nicht ohne das Streben nach edler Form gemacht sind. Höchst anziehend und zu interessanten Vergleichen einladend zeigen sich die drei Köpfe der Maria als Jungfrau bei der Verkündigung, als glückselige Mutter bei der Geburt und als königliche Frau bei der Anbetung. In den beiden letztern Fällen trägt sie auch ein goldenes Gewand und darüber einen grünen Mantel, und wir haben hier wieder einen neuen Beweis zu den unzähligen früheren: daß

die alten Meister nach ihrem künstlerischen Gefühl, nicht aber nach willkürlichen Kirchenvorschriften malten. Die Kirchentraditionen sind aber nach gerade so eingefleischt, daß ein Neuerer gar nicht mehr wagt, z. B. die Maria anders als im rothen Rock und blauen Mantel erscheinen zu lassen. Kommt nun eine solche rothe und blaue Figur so oft hinter einander vor, wie auf den 24 Fresken im Langhause des Domes zu Speyer (s. S. 81), so hat die Langweiligkeit wohl schon so ziemlich ihren höchsten Grad erreicht. Auf dem Mantel des Engels Gabriel bei der Verkündigung ist ein breiter Saumstreifen mit den Gestalten der Apostel angebracht, und da entwickelt unser Meister einen so vorzüglichen Farbensinn, daß er neben ähnlichen Stücken auf Gemälden großer Coloristen sich gut behauptet. Daß die Luft auf den Flügelbildern in Goldgrund gehalten ist, mag als geschichtlicher Fingerzeig hier nicht unerwähnt bleiben.

Das Gesammtergebniß meiner Betrachtung dieses Altarwerkes ist also dies: daß man es hier mit einer sehr werthvollen und vortrefflichen Arbeit der deutsch-mittelalterlichen Malerei zu thun hat, daß diese drei Bilder aber durch den ungeschickten Pinsel einer profanen Hand entstellt und verdorben sind. Aus dieser Sachlage geht als natürliche Folge die Forderung hervor, daß die Gemälde einem kundigen Restaurator, deren man in Köln, Dresden, Berlin, München, Augsburg, und andern Orten ja bewährte Meister antrifft, übergeben werden, damit er die barbarischen Verunstaltungen entferne, und jene mit geübter, kundiger Hand sachgemäß herstelle. Nicht allein fordert ein solches Vorgehen selbst das abstracteste kunstgeschichtliche Interesse, sondern noch weit mehr fordert dies die Pflicht der derzeitigen Besitzer, die gewiß kaum beabsichtigten, daß ein so unschätzbares Werk dem Untergang geweiht sein soll. Aus technischen Gründen aber führt der jetzige Zustand der Gemälde nach Jahr und Tag unzweifelhaft die gefährlichsten Folgen herbei.

Einen ähnlichen traurigen Eindruck wie hier, habe ich im Sommer 1867 zu Freiburg im Breisgau empfangen, wo das berühmte Holbein'sche Altarwerk neuerlichst ebenfalls verdorben wurde. Die Herren Geistlichen, scheint es, ziehen selbst für so schwierige Arbeiten nicht den tüchtigsten, sondern den frömmsten Künstler heran, vielleicht auf die Erleuchtung

von oben hoffend. Sollten sie sich in Speyer und Freiburg hierauf verlassen haben, so hat sie ihr Glaube beide Male im Stich gelassen. Waren aber die herangezogenen Künstler sonst tüchtige Gemälde-Restauratoren, so haben wir in beiden Fällen ein schweres Unglück zu beklagen; doch finde ich für diese Meinung, obwohl dieselbe von einigen Seiten behauptet wird, keine thatsächliche Unterlage. Vielmehr führen meine Beobachtungen mich zu der gerade entgegengesetzten Behauptung.

2. Das Deckenwerk des Paul Veronese zu Berlin.

Seit Coreggio und Giulio Romano liebte man es, die Figuren der Deckengemälde in Verkürzungen aller Art zu zeichnen und begründete diese Auffassung dadurch, daß man die Bildfläche als eine Oeffnung ansah, durch welche der Himmel mit den auf Wolken schwebenden Gestalten sichtbar gemacht wurde. Diese Darstellungsweise wurde die durchaus allgemeine, und außer den so ausgeführten Werken in Italien selbst oder auch in Frankreich findet man in zahlreichen fürstlichen und bischöflichen Palästen Deutschlands leicht zugängliche, wenn auch meist wenig erfreuliche Beispiele. Erst Raphael Mengs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eröffnete, den klassischen Vorbildern folgend, eine neue Bahn; sein Parnaß in der Villa Albani bei Rom zeigt sich als ein an der Decke, zwischen den Wänden, ausgespannter Gemäldeteppich. Daß hiermit für die einheitlich-architektonische Ausbildung eines Gemaches ein bedeutender Schritt vorwärts geschehen war, ist leicht einzusehen und neuere Bauten haben dies Princip der Dekoration der Decke, als eines über dem Raume frei ausgespannten Bautheiles, zu höchst erfreulicher Ausbildung geführt.

Meisterwerke jener älteren Richtung sind nun gerade nicht bei uns in Deutschland heimisch, und man muß es der berliner Museums-Verwaltung danken, daß sie durch zweckmäßige Aufstellung uns den würdigen Genuß von fünf zu einem Ganzen gehörigen Deckengemälden Paolo Veronese's ermöglicht hat. Diese Bilder sind über den Scheidewänden derjenigen Abtheilung, in welcher bisher immer schon die Hauptbilder dieses Meisters sich befanden, in sehr geschmackvoller Architektur-Umrahmung ausgespannt, und erscheinen nun in der nämlichen Zu-

sammengehörigkeit und Stellung, wie es vom Künstler ursprünglich bestimmt war. Ueber das äußere Schicksal dieser Gemälde ist zu bemerken, daß sie sich früher zu Venedig im Palast Pisani befanden.

Das Mittelbild ist ein nahezu quadratisches Viereck von etwa 7′ Seitenlänge, und zeigt auf seinen vier Seiten je eine Göttergestalt mit einem Genius und Attributen auf Wolken im blauen Himmel schwebend. Diese Wolken, welche gegen die Mitte hin in einander übergehen, setzen sich dunkler von dem lichten mittleren Raum ab, wo wir eine von Engeln oder Genien getragene weibliche Figur erblicken. Die vier bedeutend kleineren Bilder, welche in der Form von länglichen Rechtecken gegen das horizontale Mittelbild schräg anstoßen und je drei Genien mit Attributen darstellen, schließen sich den Göttergestalten an und zwar in folgender Weise: im Hauptbilde Jupiter auf dem Adler sitzend, neben ihm ein Genius mit Krone, Scepter und anderem königlichen Schmuck, unten die drei Genien mit Lorbeerkranz und Scepter; — Kybele mit zwei Löwen und einem Genius, in der Rechten ein Scepter haltend, unten die Kleinen mit Blumen und Früchten; — Neptun mit einem Genius, der den Dreizack hält, unten die anderen mit einem Fische im Netze und einer Möwe; — endlich Juno mit dem Pfau und Amor, unten die Genien mit einem kunstvollen Waschbecken. Von der mythologisch strengen Durchführung nach dem Standpunkte der heutigen Wissenschaft muß man hierbei absehen, vornehmlich in Bezug auf die Kybele, die nichts weniger als die Mutter der Götter, sondern eher eine Ceres zu sein scheint. Aber die Löwen waren im Alterthum der Kybele heilig und schon in den besseren Zeiten des hellenischen Lebens vermischten sich die Vorstellungen der Kybele und Demeter, so daß wir unserm Künstler derartige Unbestimmtheiten gewiß weit entfernt sind übel zu nehmen.

Die mittlere Figur nun ist entweder der ursprünglichen Anlage gemäß, oder in Folge von Beschädigungen und ungeschickten Uebermalungen nicht ganz genau zu erkennen, so daß ihre Bedeutung unmittelbar ersichtlich werden könnte, aber dennoch müssen wir versuchen, uns eine Erklärung des Gemäldes zu bilden, denn diese beruht auf der Auffassung jener Figur. Können wir aber nun nicht aus der Haltung, der Geberde und dem Ausdruck der vier Göttergestalten auf eine Beziehung dieser zu jener

schließen? In dem von G. F. Waagen bearbeiteten Kataloge der Gemälde-Sammlung heißt es, sie „blicken" nach jener, und in der That schauen Jupiter und Kybele verehrend zu ihr auf, wogegen Neptun von rückwärts her, gleichsam widerstrebend nach ihr hinsieht, Juno aber ihre Blicke auf den kleinen Amor, der eben den Bogen spannt, gerichtet hält. Wenn man nun erwägt, daß die Zeit, wo das Bild entstand, eine außerordentliche Sucht für künstlerische Allegorien hegte, so werden wir eine Idee dieses Vorganges suchen dürfen, welche einer sinnbildlichen Auffassung desselben entspricht. Mir scheint es in diesem Sinne naheliegend, die mittlere Figur als die von Engeln in einer Glorie umschwebte Himmelskönigin anzusehen, die von den Hauptgottheiten des Alterthums verehrt wird, so daß hier eine Allegorie des Sieges des Christenthums über die alte Welt dargestellt ist.

Nichts steht dieser Auffassung entgegen, während viele Gründe sie mehr als wahrscheinlich machen, und die Ersetzung der Heiligen, die sonst auf Tafelbildern die Maria anbeten, durch jene Gottheiten hat bei der Eigenthümlichkeit der Deckengemälde dieser Epoche und dem Sinne der Zeit, mythologische Figuren in Beziehung zu allem möglichen Anderen zu setzen, schlechterdings nicht eine Spur von Befremdlichem. Während die Haltung des Jupiter, der Kybele und auch des Neptun unmittelbar auf diese Deutung hinweisen, könnte die Stellung der Juno vielleicht beirren, doch glaube ich, daß es nicht zweifelhaft sein kann, in dieser eine Anspielung auf die Neigung zur Lust und Freude der Erde zu sehen, die selbst durch die Nähe der Heiligen nicht von ihrem Gegenstande abgezogen wird, wie dies auch wiederum in dem freien, heiteren Leben der Venetianer früherer Jahrhunderte seinen natürlichen und geschichtlichen Erklärungsgrund findet. Die mittlere Figur für eine Venus, wie man gemeint hat, anzusehen, kann ich mich nicht entschließen, einmal, weil die Gestalten dieser Gottheit zum größten Theil unbekleidet, durch die venetianische Schule fast immer ganz nackt, nie aber ganz bekleidet dargestellt wurden, und zum Andern, weil ich keine klare und bestimmte Idee des Gemäldes bei dieser Annahme mir bilden kann. Auch wüßte ich nicht, wie man die unabweislich klar ausgesprochene Verehrung der mittleren Figur durch die Gottheiten mit einer Venus, wenn auch nur in poetisch

annehmbare Verbindung bringen wollte. Und weshalb sollte diese Gottheit der derb faßlichen Liebe im lichten Gewölk über den Genossen und Genossinnen ihrer olympischen Herrlichkeit, ja über dem königlichen Donnerer selbst schweben, da sie doch mitten unter ihnen sein müßte?

Die Behandlung des Bildes ist im Allgemeinen die der besseren Arbeiten Veronese's. Der Ausdruck ist ernst und würdevoll, die Zeichnung äußerst naturwahr, treu und ohne Manier, die Schattengebung vorzüglich; die Färbung, von saftiger Tiefe und Glanz, vereinigt die besten Vorzüge der Venetianer in sich. Die kleinen Gestalten der Genien erscheinen höchst liebenswürdig und naiv. Daß bei diesen Vorzügen der Technik und der hohen Meisterschaft Veronese's, die durch die Darstellungsweise bedingten Verkürzungen mit größter Vollendung ausgeführt sind, bedarf kaum der Erwähnung, und um dieser Eigenschaft willen werden die Gestalten unseres Bildes in den hiesigen Gegenden, wo wir gerade nicht über einen Reichthum ähnlicher Werke uns zu beklagen haben, für junge Künstler besonders lehrreiche Vorbilder auch in Bezug auf Zeichnung bleiben; die kunstsinnigen Besucher des berliner Museums aber werden nicht minder Freude an den Gemälden selbst haben, als an der trefflichen, bis jetzt noch in keiner andern Kunstsammlung Deutschlands wiederholten Aufstellung, welche jene erst in ihr volles Recht setzt und ihre hervorragende Bedeutung erkennen läßt.

Dante und die neuere deutsche Malerei.

Die 1865 erlebte sechshundertjährige Jubelfeier des größten mittelalterlichen Dichters ist gleichsam ein Abschnitt in der Geschichte des Dante-Geistes. Sie hat in einem ungewöhnlichen, und früher doch kaum geahnten, Maße auch die öffentliche und allgemeine Theilnahme auf ihn und seine unsterblichen Schöpfungen gerichtet. Bei fast allen gebildeten Völkern sind nach und nach zahlreiche Ausgaben, Uebersetzungen und Erklärungen, besonders der göttlichen Komödie, erschienen, und wir sind zum wenigsten in Deutschland sehr nahe daran, wo in guter Gesellschaft Derjenige, der den Dante nicht kennt, sich ebenso wird schämen müssen, als wenn ihm Homer und Shakespeare fremd sind. Dante steht im Begriff geistig aufzuerstehen, und eine neue Periode seines Wirkens in Europa und jenseits des Weltmeeres anzutreten. Und welch eine Wandlung läßt uns dieser Zustand erkennen! Vor kaum hundert Jahren war Dante in Deutschland so gänzlich vergessen, daß Bodmer alles Ernstes auseinandersetzen durfte: die göttliche Komodie sei kein Theaterstück. In den anderen Ländern Europa's, ja selbst im Vaterlande des Dichters, standen die Sachen noch ungleich schlimmer. Die Zeit des Rococo und übermüthiger Fürstengewalt war zu klein für einen Riesengeist wie den des großen Florentiners. Und erst gewaltige Weltereignisse mußten geschehen, bis neue Geschlechter heranwuchsen, deren Auge und Sinn weit genug war um jenen Mann zu fassen. In Deutschland wirkte die Erscheinung Friedrich's des Großen mit mächtiger Kraft auf die Geister und zeitigte edle und herrliche Keime, die in der Nation ruhten, zu froher Entwickelung. Die französische Revolution dann und die folgenden Kriege thaten das ihrige zur Steigerung dieser bewegenden und schaffenden Gewalten,

so daß auch die bildenden Künste und andere Zweige menschlicher Thätigkeit zu neuer Blüthe heranwuchsen. Doch wir stehen noch inmitten dieser Entwicklung, und noch kein Volk in Europa kann sagen, daß seine Ziele gesichert seien. Wir erinnern auch hier nur an diesen historisch-politischen Gang, um hervorzuheben, wie mit dem Wiederaufleben des deutschen Geistes vor 100 Jahren auch Dante wieder in die Entwicklung trat, und wie er nach und nach zu solchem Einfluß erstarkte, daß er auf dem Punkte steht ein unveräußerliches Gemeingut der ganzen gebildeten Menschheit zu werden.

Und diesen geistigen Dienst hat der Menschheit hauptsächlich das deutsche Volk geleistet. Sogar die Italiener geben dies zu, und auch wir werden uns hiervon leicht überzeugen, wenn wir selbst nur Eine Seite dieses Dante'schen Einflusses näher in's Auge zu fassen versuchen. Es bedarf dazu eines klaren Rückblicks, der sich weder durch den Jubel der sechshundertjährigen Gedächtnißfeier, noch durch die leidenschaftliche Hereinziehung des Dichters in die neuesten Parteikämpfe Italiens trüben läßt. Wir begrüßen alle diese Erscheinungen zwar mit Freude, insofern sie Anzeichen für das fortschreitende Verständniß des Dichters sind; allein wir dürfen uns nicht täuschen: mit dem bisherigen stillen Entwicklungsgange, der den fast vergessenen Dante wiederum zu einem Mittelpunkte der Cultur gemacht hat, haben sie nichts gemein. Jene eine Seite aber des dichterischen Einflusses, in der sich das ganze Wachsthum Dante's unter uns klar spiegelt, ist seine Beziehung zur Kunst.

Man darf kühn behaupten, daß unter allen Aeußerungen des menschlichen Geistes schon seit dem Entstehen der göttlichen Komödie Dante am tiefsten, nachhaltigsten und bedeutendsten auf die Kunstthätigkeit eingewirkt hat. Bereits zu des Dichters Lebzeiten begeisterte er den ihm befreundeten Giotto zu Werken, die deutlich die Zeichen Dante'scher Anschauungen an sich tragen. Namentlich regten die Schilderungen der Hölle die damalige Phantasie überaus mächtig an, und wir finden so selbst noch etwa 100 Jahre später Darstellungen der Hölle, die sich ziemlich treu an das Gedicht lehnen. In dem Frescó des Campo santo zu Pisa (von Bernardo Orcagna?) z. B. erscheint, wie bekannt, der Teufel in kolossaler Gestalt, dreiköpfig, fast von der Höhe der ganzen Wand,

und rings um ihn sind die Kreise der Hölle geordnet. Eine wie kindliche Phantasie dieß nun auch verrathen mag, so zeigt sich doch deutlich darin die ungeheuere Anregung, die von Dante ausging. Und dieser Einfluß blieb lebendig mehr als zwei Jahrhunderte hindurch, bis die italienische Kunst verfiel. Dann hörte er auf, oder man kann auch sagen: er hörte auf, und die italienische Kunst gerieth in Verfall. Man würde aber sehr irren, wenn man diese Einwirkung etwa nur nach den Darstellungen jener Zeit, die sich auf Stellen des Gedichtes unmittelbar beziehen, beurtheilen wollte. Diese, deren allerdings schon frühzeitige, namentlich als Miniaturen vorhanden sind, treten dennoch durchaus zurück, und verschwinden fast gegen die tieferen geistigen Bezüge, welche die italienische Kunst von ihrem Erwachen bis zu ihrer Blüthe hin mit Dante in der innigsten Weise verbinden. Diese Verbindung beruht zuerst auf der gemeinsamen kulturgeschichtlichen Grundlage, welche im Dante poetisch mit der Kraft des Genius zusammengefaßt ist, und dann auf der unmittelbaren Anschaulichkeit der poetischen Gestaltung selbst. Seine höchste Höhe erreicht dieses Verhältniß in Michelangelo, der in unauslöschlicher Begeisterung die Gesänge seines großen Landsmannes liebte, und dieser Liebe ein unsterbliches Denkmal in seinem jüngsten Gerichte setzte. Randzeichnungen, die er zur göttlichen Komödie gemacht hatte, sind bei einem Schiffbruche untergegangen. Aber die herrlichen Sonette, welche er dem Genius des Dichters widmete, sind uns erhalten; eine rührende Verehrung spricht sich in ihnen aus, doppelt rührend für uns, die wir mit gleicher Bewunderung zu Michelangelo wie zu Dante hinaufblicken. „Kein Lob erreicht ihn!“ sagt der Unerreichte; „Nie ward ein größerer Mann als er geboren!“ ruft der große Mann begeistert aus, und dann wieder bekennt er mit Stolz und Freude: „für seinen Bann vereint mit seiner Kraft wollt ich das größte Glück der Erde geben!“

Wenn wir nun aber sagen: der Geist Dante's beherrschte die italienische Kunst bis zum Tode Michelangelo's, was kann dies anderes heißen als daß die edelste Blüthe des mittelalterlich-christlichen Geistes eben um die Mitte des 16. Jahrhunderts vollständig zu Grabe ging? Dante ist der Homer des Mittelalters. In ihm faßt sich ein ganzes Weltalter zu einer einzigen erschöpfenden Erscheinung zusammen, die in ihren Genius

den gesammten Inhalt der Menschheit aufnahm, und diesen mit dichterischer Urkraft aus sich heraus zu einem einheitlichen gewaltigen Werk gestaltete. Wenn wir also auch nun in der göttlichen Komödie eine Schöpfung erkennen, die unter den ersten der Weltliteratur glänzt, und die, insofern man bei menschlichen Dingen von Unbedingtheit reden kann, einen unbedingten innern Werth für alle Zeiten hat, so vermögen wir dennoch nicht zu übersehen, daß, wie die hohen und vortrefflichen Seiten des Mittelalters, so auch die Mängel und Schwächen jener Jahrhunderte sich im Dante wiederspiegeln. Denn schon die Grundanschauung des ganzen Gedichtes, die gesammte Menschheit in die verschiedenen Abschläge des Schmerzes und der Freude einzuschachteln, hat wahrer Humanität gegenüber etwas entschieden barbarisches, und würde den kritischen Geist unserer Zeit sogleich zu der Frage an den Dichter herausfordern: in welche Klasse dieser Rangordnung denn er selbst sich schließlich setze? So aber darf das Gedicht nicht aufgefaßt werden, wenn man es in seinem Sinn verstehen will, und wenn man hiernach strebt, wird man leicht zu der Ueberzeugung gelangen, daß jene Anschauung ihre ewige poetische Berechtigung aus dem steten Zustande der menschlichen Gewissen und aus den unveräußerlichen Bedürfnissen des menschlichen Gemüthes herleitet, und daß sie selbst für die Aufgeklärtesten ihre unantastbare gleichnißartige Bedeutung hat. Aber wie unendlich reich ist Dante in der Erfindung des Einzelnen, in seiner anschaulich plastischen Darstellungsweise, in seinem gewaltig großen Style! Und indem er auf solche Weise die bewegenden Ideen seiner Zeit in das dichterische Wort kleidete, eilte er seiner Zeit voraus, ohne sich doch ganz dem Verständniß derselben zu entziehen. Vielmehr fühlte die mächtig treibende Zeit diese eigenthümliche Culturstellung so vieler Genien auch bei ihrem Dante heraus, und strebte ihm nun mit Feuereifer und, wenn man will, mit einem gewissen Fanatismus nach. Erst allmählich, als das fortschreitende allgemeine Verständniß dem Dichter näher kam, wurden die Künstler ihm gegenüber freier, hielten sich mehr an den Geist als an das Wort, und erwärmten an ihm ihre eigene Phantasie zum selbständigen Schaffen.

Es ist also keine freiwillige Wahl, daß die italienische Kunst mit Dante in so engem Bezuge steht; jene ganze Zeit, und folglich auch die

Kunst, stand unter dem Banne seines Geistes, des poetisch verklärten Geistes des Mittelalters. Mancher jener Künstler mag nie eine Zeile von Dante gelesen haben, und dennoch lebte und webte er ganz im Geiste des Dichters — wie auch vor einem und zwei Menschenaltern in Deutschland viele nie eine Seite in den Kantischen Schriften gelesen hatten, und doch unbewußt streng nach Kantischen Grundsätzen dachten und handelten. Deßhalb finden wir auch in jener langen Kunstperiode nur so wenig Illustrationen der göttlichen Komödie, während wir doch von Giotto's Weltgericht in S. Maria dell' Arena zu Padua an bis hin zu Michelangelo's jüngstem Gericht in der Sixtinischen Capelle überall die reichsten Spuren Dante'scher Anschauungen und Empfindungen wahrnehmen.

Jene einzige Kunstblüthe aber, zu welcher das christliche Mittelalter etwa um das Jahr 1500 sich entfaltete, und die, vom Geiste einer neuen Zeit bereits angehaucht, zu edlerer Humanität sich erhob — sie stand bereits auf einem unterwühlten Boden. Luther sprach die Zauberformel aus, und die Welt begann sich umzukehren. Dante's Geist ging schlafen, seine Zeit war vorüber. Aber trotzdem konnten die Italiener sich nicht von ihrem Dichterfürsten trennen, sie wollten ihm die Treue gern bewahren, aber sie wurden so aus den Verehrern seines Geistes zu Anhängern des Buchstabens. Man suchte nicht mehr sich innerlich an ihn zu schließen, von ihm begeistert in seinem Sinne frei zu schaffen, sondern man lehnte sich, wie die ganze nach-rafaelische Kunst äußerlich war, so auch äußerlich an ihn. Dante's Einfluß war nicht mehr natürlich, unbewußt und kräftig von innen heraus, er war bewußt, ja gesucht, und somit eben äußerlich und matt geworden. Die Illustration gewann die Herrschaft. Neben den Ausgaben mit Miniaturen und den Handzeichnungen entstanden Kupferwerke, einzelne Stiche und zahlreiche s. g. Vignettenausgaben. Will man sich von dieser die göttliche Komödie illustrirenden und decorirenden Kunstthätigkeit ein ungefähres Bild verschaffen, so darf man nur den ersten Band der Bibliografia Dantesca des Marchese de Botines (Prato 1845—1848) aufschlagen, wo auf mehr als 50 Seiten ein Titel neben dem andern verzeichnet ist. Unter den ältern Illustrationssammlungen zeichnet sich der Dante historiato des

Federigo Zuccaro von 1586 aus, welcher in etwa 80 Blättern zu Florenz in den Uffizien aufbewahrt wird; neben ihm verdient das in der Laurenziana befindliche Werk des Johannes Stradanus aus ziemlich derselben Zeit genannt zu werden. Jedoch bedarf es der Beispiele weiter nicht, um den großen Unterschied der alten und der neuen Beziehungen des Dante zur Kunst anzudeuten. Allmählig aber hörte selbst die äußerliche Anlehnung an das Gedicht auf, so daß im 17. und 18. Jahrhundert jede Berührung zwischen beiden völlig verschwunden zu sein scheint. So war Dante's Einfluß auf die Kunst und das ganze Geistesleben seines Vaterlandes dahin, und erst fremden Völkern, namentlich dem deutschen, war es vorbehalten den großen Dichter zu neuen Ehren zu bringen.

Doch fragen wir uns ganz unparteiisch: was soll Dante uns und unsrer Kunst in diesen veränderten Zeiten? Die Antwort läßt sich leicht und bestimmt zusammenfassen. Wir wissen, daß der kulturgeschichtliche Sinn der neueren deutschen Kunst die Wiedergeburt der griechischen Kunst im deutschen Geist bedeutet. Seit Winckelmann war dieses Ziel klar; alles strebte darauf hin, Carstens opferte diesem Ideal sein Leben, Schinkel und Thorwaldsen traten erfüllend ein für Baukunst und Bildnerei, und es kann keinerlei Zweifel mehr sein über die historische Bedeutung all dieser Erscheinungen, wenn auch Andre, die eben kein Organ für historische Betrachtung der Dinge und Ereignisse haben, dies fort und fort mit ergötzlicher Hartnäckigkeit zu bestreiten, das wohlfeile Vergnügen sich machen. Nicht ganz so einfach und leicht ist aber dieses Verhältniß bei der Malerei zu verstehen, obwohl sie in ihren höchsten Werken — den berliner Friedhofs-Fresken von Cornelius — die ihr gewordene Sendung treu im Einklang mit den Schwesterkünsten gelöst. Aber die Malerei ist einerseits die individuellste Kunst, insofern sie den feinsten Ausdruck der persönlichen Eigenthümlichkeiten des Meisters gestattet, und andererseits ist sie die universellste, da sie die innere und äußere Welt, die Vergangenheit und die Zukunft darzustellen vermag. Um hierzu fähig zu werden, genügen ihr die Vorbilder des Alterthums in der Weise, wie sie für Baukunst und besonders für Bildhauerei ausreichen, keineswegs, vielmehr ist sie auf die ältere Malerei, besonders die frühere italienische, hingewiesen. Um das Leben der Seele, die Innigkeit der Empfindung

auszudrücken und eine ſtylvolle Compoſition zu ſchaffen, welche der Malerei doch unentbehrlich ſind, kann der Künſtler nur dort gebildet werden. Zudem gibt es Ideen, welche, wie es andere gibt, die nur durch Geſtalten der klaſſiſchen Mythologie ausgedrückt werden können, ſo auch nur unter dem Bilde chriſtlicher Gegenſtände zur Anſchauung zu gelangen vermögen. Für dieſe iſt die Malerei ſomit nicht nur an die Kunſttradition des Mittelalters, ſondern auch an Dante gewieſen, ohne welchen eben wiederum die mittelalterliche Malerei von ihren Anfängen bis zu ihrer Blüthe nicht wahrhaft und lebendig verſtanden werden kann. Deßhalb war es keine zufällige Erſcheinung, daß die neu erwachende Kunſt vor 60 und 80 Jahren ſich, neben dem Studium der antiken Denkmäler, des Homer und der Tragiker, auch an Dante und der vor-rafaeliſchen Malerei bildete. Doch ſehen wir zu wie dieſes Verhältniß ſich geſchichtlich entwickelt hat.

Deutſche Dichter und Schriftſteller waren in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die neue Regung der Geiſter in unſerm Vaterlande, wie den Alten und Shakeſpeare, ſo auch Dante näher gekommen, und bereits in den Jahren 1767 bis 1769 erſchien zu Leipzig die erſte deutſche Ueberſetzung der göttlichen Komödie von Bachenſchwanz. Daß die Deutſchen dies Werk mit friſchem Auge und in eigener neuer Weiſe anſahen, lehrt uns außer den allgemeinen geſchichtlichen Umſtänden und Ueberlieferungen der Bericht Göthe's aus Rom vom Juli 1787. (Ital. Reiſe. Herausgegeben v. Schuchardt. 1862. S. 420). Man kühlte bei einem Geſpräche über Dante ſeinen Beifall mit nationalem Dünkel ab, und er konnte ſich nicht retten bis er pflichtſchuldigſt, als barbariſcher Ausländer, die Hölle für ganz abſcheulich, das Fegefeuer für zweideutig und das Paradies für langweilig erklärte. Hiermit war der geiſtreiche Sohn Rom's ſehr zufrieden und es fehlte nur noch, daß er Göthe'n ins Geſicht geſagt hätte: Herr ich danke dir, daß ich nicht bin, wie Dieſer! Von den neuen Italienern haben wir das Verſtändniß Dante's glücklicher Weiſe nicht gelernt.

Im Jahr 1795 oder 1796 dann ward zu Rom unter den deutſchen Künſtlern bereits der fünfte Geſang der Hölle, den A. W. Schlegel in den Horen veröffentlicht hatte, geleſen, und er erregte in dieſen Kreiſen allgemeine Bewunderung, ſo zwar, daß Carſtens ſich angetrieben fühlte eine Zeich-

nung nach demselben zu entwerfen. In dieser ersten Berührung ist schon angedeutet, wie die Verbindung zwischen Dante und der neueren deutschen Kunst durch Dichter und Schriftsteller vermittelt wurde; ein Umstand, der nicht minder im Leben des Carstens überhaupt, wie seitdem im Allgemeinen eine große Rolle gespielt hat. Die Carstens'sche Zeichnung nun ist mit der Feder in Umriß behandelt, und wird im Museum zu Weimar sammt den übrigen Schätzen der Carstens'schen Kunst aufbewahrt. Die Darstellung bezieht sich auf die rührende Geschichte der Francesca von Rimini, und ist, man darf dies ohne Weiteres behaupten, im tiefen Verständniß des Dichters und im Sinne echter Kunst aufgefaßt. Durch den kleinen Umrißstich in dem Müller'schen Kupferwerk über Carstens ist auch diese Composition jedem Kunstfreunde sehr leicht zugänglich geworden *). Denselben Gegenstand behandelte gleichzeitig mit Carstens dessen Freund Joseph Koch; nach Carstens 1798 erfolgtem Tod finden wir aber Koch mit Zeichnungen zum Ossian beschäftigt. Doch bald mußte er einsehen wie sehr Ossian in Bezug auf Plastik und Darstellbarkeit hinter der göttlichen Komödie zurückstehe, und er griff dann mit erneutem Eifer zu Dante und studirte ihn in der Ursprache.

Koch nun fühlte sich so von Dante begeistert, daß er in ihm gleichsam sein ganzes Lebensglück fand, und unaufhörlich die unsterblichen Gesänge in neuen und neuen Zeichnungen darstellte. Er ist noch in späteren Jahren seines Lebens zu Rom auf den Straßen oft gesehen worden, wie er mit Pathos ganze Stellen der Commedia deklamirte und dazu nach dem Metrum mit seinem dicken Stock auf die Pflastersteine stieß. Doch daß er dieses Gedicht nicht etwa nur obenhin faßte, würde, außer dem lebendigen Zeugniß das aus seinen Werken spricht, deutlich seine eigene Aeußerung in einem Briefe beweisen, daß nämlich die ganze „göttliche Komödie christliche Allegorie und folglich für die grandioseste Kunstdarstellung gemacht" sei. In diesem Gedanken liegt ein wichtiger Fingerzeig und eine tiefe Wahrheit; wir werden aber sehen, daß erst ein anderer Künstler kommen mußte, um dieses Wort im sichtbaren Bilde

*) Studien hierzu und Wiederholungen ꝛc. sind verzeichnet bei Riegel-Fernow, Carstens, S. 376 und 377.

zu verwirklichen. Denn so sehr auch Koch in den Geist der Dante'schen Dichtung eindrang, so konnte er doch in seinen Werken über die Illustration nicht hinauskommen, wie ja auch die Carstens'sche Zeichnung trotz aller Vorzüge wesentlich nur Illustration ist. In diesem einfachen Verhältniß zum Gedicht aber ist Koch wahrhaft bedeutend, und er ist unzweifelhaft der productivste aller neueren Dante-Zeichner, wenn er auch an Talent etwa hie und da manchem Andern nachstehen sollte. Thorwaldsen, der nach Carstens Tode einige Zeit bekanntlich mit Koch zusammen wohnte, wurde ebenfalls von dieser Dante-Begeisterung ergriffen. Er zeichnete u. a. die Scene mit dem großen Drachen, ein köstliches Blatt, das durch den Riepenhausen'schen Stich bekannter geworden ist. Man begann eben zu Anfang unseres Jahrhunderts unter den Deutschen in Rom allgemein auf die vorrafaelischen Meister zu achten und in inniger Wechselbeziehung hiermit den Dante zu lesen. Uebrigens dürfen wir nicht verschweigen, daß zu jenem ersten Anstoß bei Carstens und Koch, außer der maßgebenden Wirkung von Schlegel's Uebersetzung, vielleicht im stillen der Engländer J. Flaxman schon einen anregenden Einfluß durch seinen „Atlante Dantesco" ausgeübt hatte, welcher zuerst 1793 in 111 Tafeln zu Rom erschienen war. Für unsere Künstler war wenigstens hierdurch bereits die Möglichkeit der näheren Bekanntschaft mit Dante eingeleitet, und hierzu bot denn eben einige Jahre später Schlegel die Vermittelung. Diese durch Flaxman und besonders durch Koch in Rom angeregte Dante-Neigung mußte sich von diesem damaligen Mittelpunkt der Kunst aus schnell verbreiten, und so sehen wir denn bereits 1813 in Paris 100 Dante-Zeichnungen der Frau Sophie Chomel erscheinen, und finden in Italien selbst eine überraschende Thätigkeit. In den Jahren 1817 bis 1826 sind u. a. dort drei große Ausgaben der göttlichen Komödie herausgekommen, die zusammen nicht weniger als 370 Tafeln Illustrationen enthalten.

Inzwischen aber war der deutsche Künstlerkreis in Rom sehr gewachsen. In den Jahren 1810 und 1811 waren Overbeck und Cornelius angelangt, und mit ihnen begann dann auch die eigentliche Arbeit erst zur Einführung der klassischen Malerei in das Leben. Die Fresken im Bartholdy'schen Hause zu Rom waren der erste feierliche Sieg, und an ihn reihte sich glückverheißend der Auftrag des Marchese Massimi. Es

ist bekannt, daß dieser Kunstfreund einige Säle seiner Villa von der Hand der deutschen Künstler, welche durch jene Fresken Rom in Staunen gesetzt hatten, mit Wand- und Deckenbildern nach Gegenständen italienischer Dichter schmücken lassen wollte, und daß er Cornelius das Dante-Zimmer übertrug. Overbeck erhielt den Tasso, Schnorr den Ariosto zur Bearbeitung. Cornelius nun nahm den Antrag mit höchster Begeisterung auf, und ordnete sein Werk so an, daß an den Wänden die Hölle und das Fegfeuer, an der Decke aber der Himmel zur Darstellung kommen sollte. Und eigenthümlich genug, der Künstler, welcher sich als ein Meister höchster dramatischer Lebendigkeit in seinen bisherigen Compositionen gezeigt hatte, ließ hier die verlockenden bewegten und wirkungsvollen Bilder der Hölle und des Fegefeuers vorläufig unberührt, ergriff dagegen mit der Kraft des Genius das Paradies, vor dem bisher und später die meisten Dante-Zeichner zurückgeschreckt waren. Und wie erfaßte er diesen schwierigen, scheinbar so unmalerischen Stoff! In einer einzigen Darstellung umschloß er das ganze Paradies, und gab ihr Gliederung und Zusammenhang durch die einfache architektonische Raumtheilung einer Decke, so daß sie gleichsam wie ein ausgespannter reicher Teppich anzusehen ist. Ein innerer elliptischer Ring von Cherubim umgränzt das Heiligthum des Himmels, wo wir den heiligen Bernhard und Dante erblicken, wie sie mit der Maria zusammen die Dreifaltigkeit schauen und verehren. Aber der umgebende breite Ring zeigt uns nun die ganze Reihe der Sphären, welche Dante mit der Beatrice durchschwebte, ehe er zu jenem höchsten Ziel gelangte; jede Sphäre ist durch eine Gruppe von den hervorragendsten ihrer Bewohner zur Anschauung gebracht, und alle diese acht Gruppen ruhen auf lichten Wolken im blauen Aether, während im Mittelfeld hinter den göttlichen Gestalten goldiger Glanz hervorstrahlt. Von dem das Mittelfeld umgebenden Ring der Cherubim nun ziehen sich zwischen den Gruppen in regelmäßiger Theilung Streifen und Blumengehänge nach den Umfassungslinien der Decke hin, so daß eine Gliederung sich bildet, welche Jedem als die einzig natürliche und richtige sogleich erscheint, und doch auf großer Weisheit und tiefster Kunst beruht. Eine solche Darstellung ist freilich schon etwas ganz anderes als eine Illustration, sie ist gewissermaßen der geistige Faden des Gedichtes, seine Quintessenz,

wie sie plötzlich durch die Hand des Künstlers sichtbar ward vor unserm Auge. Bei Alledem hat Cornelius seine künstlerische Freiheit und Selbstständigkeit sich gewahrt, trotz seines Eindringens in den geheimsten Geist des Dichters! Leider wurde nun allerdings dieses herrliche Werk nicht a fresco ausgeführt, da der Meister zu einer neuen Thätigkeit nach Deutschland zurückkehrte; aber drei Cartons, die er bereits in Rom ausgeführt hatte, und vornehmlich die Zeichnung des ganzen Entwurfes, lassen ein Urtheil über das zu, was er in Fresco selbst geben wollte. Dieser Entwurf nun, welcher 1818 entstand, ist mit der Feder wunderbar vollendet gezeichnet und in einzelnen Theilen mit Deckfarben angelegt. Er befindet sich zu Dresden unter Glas und Rahmen im Arbeitszimmer des Königs Johann von Sachsen, des gelehrten Dante-Kenners und geschätzten Uebersetzers der göttlichen Komödie.

Durch Cornelius nun erst war der Beziehung Dante's zur Kunst wiederum ihre rechte Stellung angewiesen. Das Studium der alten Maler hatte wie von selbst zur fleißigsten Beschäftigung mit der göttlichen Komödie geführt, und das Studium dieser wiederum hatte zum lebendigeren Verständniß der klassischen Werke Rafael's und Michelangelo's angeleitet. Dann aber auch mußte durch die ernste Beschäftigung mit Dante jener krankhaft schwärmerische Duft verschwinden, welchen die Romantiker über das Mittelalter ausgebreitet hatten, und an seine Stelle mußte eine Klarheit treten, welche Vorzüge und Schwächen gleichmäßig erkennen ließ, und die, bei der ernstesten Verehrung für dieses große Zeitalter, doch auch eine reine Begeisterung für das Alterthum und eine strebsame Treue für die Ideen der Neuzeit gestattete. Wer Dante recht versteht, kann weder ein schwärmerischer Romantiker noch ein zelotischer Ultramontaner sein, und deßhalb sehen wir denn leider auch, daß diejenige Kunstrichtung, welche ausschließlich die mittelalterliche Malerei als Vorbild gelten läßt und die Antike als heidnisch verdammt, mit Dante so gut wie außer allem Verhältniß geblieben ist. Eine Durchsicht der Werke Overbeck's, Steinle's, Führich's und selbst Deger's, der eigentlichen Träger kirchlich-katholischer Malerei in unsern Tagen, wird diese Meinung ohne Weiteres bestätigen. Aber der Anstoß war einmal gegeben, und Dante blieb ein

Dichter den die Maler ebenso lasen wie die Bibel und den Homer, wie Goethe und Schiller.

Als Cornelius nach Deutschland heimkehrte, im Jahr 1819, übernahm Philipp Veit die Arbeiten beim Marchese Massimi, und führte das Deckenfresco des Paradieses in sehr veränderter Weise nach dem Cornelius'schen Entwurfe aus. Den Schmuck der Wände aber in diesem Zimmer malte später Joseph Koch, und ordnete ihn in vier großen Bildern aus der Hölle und dem Fegefeuer an. Koch aber hatte inzwischen schon eine erhebliche Anzahl von Dante-Zeichnungen gefertigt, und fuhr damit ununterbrochen fort, so daß er weit über 50 verschiedene Compositionen entwarf, und nach diesen sehr viele Blätter meist mit der Feder oder in Sepia vollendete. Nicht wenige Entwürfe und Skizzen auch, mit denen er nicht zufrieden war oder die er umarbeitete, wurden von ihm verschenkt oder gelegentlich verkauft, so daß sich Koch'sche Dante-Zeichnungen in den verschiedensten Händen befinden. Den Hauptstamm derselben jedoch erwarb unlängst die Kunstakademie zu Wien, als sie den gesammten künstlerischen Nachlaß des Meisters, soweit er noch vorhanden war, dem Schwiegersohn desselben, Maler Wittmer in Rom, abkaufte. Er besteht aus 56 theils größeren, theils kleineren Feder-Zeichnungen zur Hölle und zum Fegefeuer. Dieses letztere zog den Meister Koch jedoch weniger an als die Hölle mit ihren dramatisch ergreifenden Schilderungen, so daß denn auch von diesen 56 Blättern 51 allein auf die Hölle kommen; zum Paradies machte er nie irgend eine Composition. Das Museum zu Innsbruck erwarb schon früher 66 Handzeichnungen Koch's, der bekanntlich aus Tyrol gebürtig war, und besitzt unter diesen auch eine Anzahl von Dante-Blättern. Ferner ist ein stattlicher Quartband von 40 Sepia-Zeichnungen vorhanden, welche Koch in den zwanziger Jahren auf Bestellung für den Engländer Dr. Nott machte, und die nach dem Tode des Besitzers in London von dem preußischen Gesandten v. Bunsen für Friedrich Wilhelm IV. angekauft wurden. Dieser jedoch schenkte sie seinem Schwager, dem König Johann von Sachsen, in dessen Dante-Sammlung sie gegenwärtig aufbewahrt werden. Drei Zeichnungen ferner befinden sich im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, und dreizehn Entwürfe in Feder besitzt der Freiherr von Marschall zu Karlsruhe.

Endlich hat der Maler Auguſt Koch, der Sohn des Meiſters Joſeph, noch vier von ſeinem Vater ſelbſt geſtochene Kupferplatten mit Darſtellungen aus dem Dante. Ob zu dieſen auch die Platte des bekannten „Schlangenthales der Diebe", das in mehreren Kupferſtich-Sammlungen wie z. B. in Berlin fälſchlich unter Carſtens Namen geht, gehört, weiß ich nicht zu ſagen.

Die Erſcheinung von Koch's Dante-Begeiſterung iſt aber innerhalb der neueren deutſchen Kunſt eben nur der beſonders kräftige Ausdruck eines allgemeinen Geiſteszuges. Denn kaum einen einzigen Maler von ernſterem Streben und ungewöhnlicherer Begabung möchte man finden können, der ſich nicht wenigſtens in irgend einer Dante-Compoſition verſucht hätte. Zahlloſe Entwürfe und Zeichnungen entſtanden, und nahmen ihren Weg in öffentliche oder Privat-Sammlungen, wo ſie nun zerſtreut herumliegen, und die ungeheure Anregung, welche Dante auf unſere Kunſt ausgeübt hat und noch ausübt, nicht zur Anſchauung zu bringen vermögen. Dennoch aber können und dürfen wir uns dieſem unſerer Beurtheilung ſo ungünſtigen Umſtand gegenüber nicht ſogleich beruhigen, vielmehr wollen wir eines glücklichen Ausnahmefalles uns freudig bedienen, um unſerer Behauptung doch eine thatſächliche Unterlage zu geben. König Johann nämlich hat es ſich ſeit vielen Jahren angelegen ſein laſſen, neben einer ausgezeichneten Dante-Bibliothek auch eine Sammlung von Dante-Zeichnungen ſich zu bilden, und er war hierbei ſo vom Schickſal begünſtigt, daß er Werke der erſten deutſchen Meiſter in ſeinen Beſitz übergehen und das Album zu einer gewiſſen Vollſtändigkeit ſich abrunden ſah. Die Sammlung, welche im Schloſſe zu Dresden aufbewahrt wird, umfaßt, außer dem Cornelius'ſchen Blatt unter Glas und Rahmen und dem Koch'ſchen Bande, zwei Mappen, die neben den ſchönſten und bedeutendſten freilich auch hie und da ein Blatt enthalten, das dieſer auserleſenen Gemeinſchaft doch nicht ganz würdig zu ſein ſcheint. Dies mag darin ſeinen natürlichen Grund haben, daß der Beſitzer eben nicht als Philalethes, ſondern als Prinz und König geſammelt und ſo manchen Kauf gewiß aus Rückſichten angeordnet hat. Denn einem Manne der den Dante ſo vortrefflich überſetzt hat, der im Anſchauen eines ſo tiefen Werkes, wie die Zeichnung des Cornelius iſt, Genuß und Erhebung findet, muß man

wohl zutrauen, daß er auch die Dante-Compositionen anderer Maler beurtheilen kann. Gehen wir deßhalb nur auf die unzweifelhaft bedeutendsten Blätter dieser Sammlung ein.

Zuerst ist der Eingang zur inneren Höllenstadt (Hölle IX, 60 — 90) von Schnorr, 1835 in Sepia ausgeführt, hervorzuheben, und diesem schließt sich der Kahn der Frommen (Fegefeuer II, 13 — 51), ein Aquarell von Heinrich Heß (1838), würdig an. Sehr interessant erscheinen die Zeichnungen zweier Bildhauer: die eine in Bleistift von Rietschel stellt Dante und seinen Lehrer Bruno Latini (Hölle XV, 22 — 30) vor, die andere von Hähnel, 1844 in leichtem Aquarell angelegt, zeigt Dante und Virgil beim Cacus (Hölle XXIV, 79 — 99; XXV, 16 — 30). Karl Begas hat die Heuchler mit ihren vergoldeten Bleikutten (Hölle XXIII, 34—66) in einem leicht getuschten Blatt von 1836 gezeichnet; Genelli stellt Dante und den Adler (Fegefeuer IX, 19 — 30) in einer Sepiazeichnung dar; Schwind führte 1849 in einem Sepiablatt aus wie Petrus den Dante segnet (Paradies XXIV, 148—154); Schraudolph machte gleichfalls 1849 eine Composition des Empyreums (Paradies XXXIII) in Bleistift; Alfred Rethel erwählte sich den König Manfred (Fegefeuer III, 127 — 129), und lieferte ein Blatt in Bleistift und Tusch; und endlich Ludwig Richter fertigte einen Titel zum Paradies. An diese meist sehr erfreulichen Werke reiht sich unmittelbar eine Bleistiftzeichnung an, welche den siebenten Gesang der Hölle illustrirt, und die Unterschrift trägt: „Im ersten glorreichen Jahr der deutschen Einigkeit gezeichnet von W. Kaulbach, 1848". — Dieser ganzen Gruppe, als deren Mittelpunkt man insofern mit Fug und Recht Cornelius ansehen kann, als ihre Künstler diesem großen Meister nachstrebten oder unbewußt unter seinem Einflusse arbeiteten, steht jene andere gegenüber, welche auch hier die tiefe Scheidung innerhalb der neueren deutschen Malerei aufrecht erhält. Es sind die Düsseldorfer. Jeder Unbefangene wird wenigstens in Bezug auf diese Sammlung sofort herausfühlen, daß sie mit jenen Männern der klassischen Schule hier im allgemeinen nicht Schritt halten können, daß sie dem Geiste des Dichters selbst ungleich ferner stehen, und in Composition wie Zeichnung nur weniger gewichtige Ansprüche erheben dürfen. Als die bedeutenderen unter diesen Arbeiten hebe ich hervor Bendemann's

Tuschzeichnung von 1838, die uns Dante bei dem stolzen Künstler Oderisi von Gubbio (Fegefeuer XI, 1—30 und 73—90) zeigt; dann von demselben eine andere 1843 entstandene Tuschzeichnung, auf der er Dante's und Beatrice's Luftfahrt (Paradies I, 58—59) dargestellt; ferner Julius Hübner's Sepia-Composition von 1841 mit Dante und Mathilde (Fegefeuer XXVIII, 22—51), und endlich C. F. Lessing's Tuschzeichnung von 1852, welche Dante und Virgil beim Belacqua (Fegefeuer IV, 100—136) darstellt. Als eine Vermittlung zwischen diesen Düsseldorfern und jenen Stylisten kann man hier die Arbeiten zweier Männer betrachten, welche auch in der That mit ihren Genossen eine Art von künstlerischer Vermittlung der beiden Richtungen im Großen überhaupt bezeichnen wollen. Wir haben je ein Blatt von Karl Müller und Ittenbach in Düsseldorf. Jenes, 1860 in Kreide ausgeführt, stellt Dante und Beatrice vor Petrus (Paradies XXIV, 1—42) dar, und dieses 1863 in Bleistift gearbeitet, zeigt uns den heiligen Franz von Assisi (Paradies XI, 19 ff.). Außer diesen genannten Blättern finden sich in der Sammlung noch Zeichnungen vor von Ehrhardt, Hennig, Hensel, Jäger, Neher, Peschel, Retzsch, Steinle, Ph. Veit u. a.

Welch' vielseitige und verzweigte Anregungen, wie wir aus diesen Andeutungen schon leicht erkennen, hat der einzige große Dichter gegeben! Jeder der Künstler sucht sich nach seiner Neigung und seinem Geschmack das heraus, was ihm zusagt, und gestaltet, nicht immer gerade im Sinne des Dichters, sondern häufiger seiner besondern Richtung entsprechend, den bevorzugten Gegenstand. Müller und Ittenbach wählen das Kirchliche aus, und stellen es nach kirchlicher Art dar. Die eigentlichen Düsseldorfer fühlen sich mehr zum Romantischen, zum Märchen- und Genrehaften hingezogen, und fassen dies auch vorwiegend genrehaft auf. Unter den Stylisten zeigen sich wieder verschiedene Neigungen. Schraudolph mit seinem kirchlichen Blatt schlägt die Brücke hinüber zu der katholischen Schule in Düsseldorf, die hier Karl Müller und Ittenbach eben vertreten; ihm voran in größerer Unabhängigkeit schreitet sein Lehrer Heinrich Heß, und auch Schwind schließt sich dann hier an. Rethel aber geht auf die mittelalterlichen Helden aus, und reicht in diesem Zug zur Romantik den eigentlichen Düsseldorfern, denen er ja auch seine erste künst-

lerische Bildung verdankt, die Versöhnungshand. Genelli ist glücklich in der seinem Talent so sehr entsprechenden Wahl klassisch-antiker Stoffe, und Kaulbach kann selbst beim Dante seine ironischen Hintergedanken nicht unterdrücken; Schnorr aber bezeugt seine Meisterschaft in stylvoller historischer Composition auch hier glänzend. Nehmen wir zu diesem eigentlichen Dante-Album die in derselben Sammlung befindlichen Koch'schen Blätter und die Cornelius'sche Zeichnung hinzu, so gewinnen wir doch immer so viel thatsächlichen Anhalt um behaupten zu können, daß Dante unsere Maler fast ohne Ausnahme beschäftigt und zu eigenen Arbeiten begeistert hat. Uebrigens ist die Zusammenstellung im dresdener Album immerhin so vollständig und treffend, daß sich im kleinen Beispiel hier schon mit Erfolg selbst die Gesammtentwicklung der deutschen Malerei seit fünfzig Jahren erläutern ließe. Außer dieser beträchtlichen Sammlung des König Johann finden sich zerstreut im verschiedensten Besitze zahlreiche Zeichnungen und selbst Oelgemälde. Doch sind unsere öffentlichen Museen gerade nicht reich an solchen Dante-Compositionen. Die Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt bewahrt zehn farbige Blätter von Anton Ramboux.

Ehe wir aber das Verhältniß des Dichters zur deutschen Kunst seinem innern Wesen und seiner geschichtlichen Bedeutung nach ins Auge fassen, müssen wir noch eines Werkes gedenken, das zu den schönsten Früchten desselben zu zählen ist. Es ist das Dante-Werk Genelli's. In den Jahren 1840 bis 1846 zeichnete dieser reich begabte Künstler vierzig Umriß-Compositionen, die theils von ihm selbst, theils unter seiner genauesten Aufsicht in Kupfer übertragen wurden, und die unlängst in einer neuen, saubern und durch einen besonders billigen Preis sich empfehlenden, Ausgabe wieder erschienen sind. Genelli's ganze Eigenthümlichkeit, seine außerordentlichen Vorzüge und seine etwaigen Schwächen sind in diesen Zeichnungen niedergelegt. Deßhalb sind ihm denn auch im allgemeinen diejenigen, deren Gegenstand dem Geiste des Alterthums, also der freien Menschlichkeit, näher liegt, in höherm Grade gelungen, als die, deren Stoff rein mittelalterlich-kirchlich ist. In einigen Compositionen sogar, die zu der letztern Gattung gehören, ist er trotzdem so glücklich gewesen den Stoff in allgemein gültiger und menschlicher Auffassung zu gestalten.

Wir können ins Einzelne natürlich hier nicht gehen, obwohl die reiche Poesie und die edle Selbstständigkeit, mit welcher Genelli den Dante in sich aufgenommen, und aus sich dargestellt hat, auf das Lebhafteste dazu einladen. Dennoch aber, trotz aller Glanzseiten die Genelli's Arbeit zeigt, ist dieser Künstler geistig dem großen Princip nach nicht über den Standpunkt aller andern — einen Einzigen ausgenommen — hinausgegangen. Alle seine Umrisse, ebenso wie alle die Zeichnungen des dresdener Albums, einschließlich der Koch'schen Blätter, sind lediglich Illustrationen — Illustrationen immerhin die aus dem vollkommensten Verständniß des Dichters und in uneingeschränkter künstlerischer Freiheit entstanden sind, aber dennoch — Illustrationen. Die Künstler blieben sammt und sonders an den einzelnen Scenen stehen, und je nach Neigung und Fähigkeit schufen sie ihre Compositionen in mehr oder weniger großer Bedeutsamkeit; keiner unter ihnen wurde von dem Geiste des Gedichtes so erfüllt, daß er frei heraus aus ihm im Großen ganze und neue Schöpfungen erzeugen konnte. Sie verhielten sich alle zum Dichter ebenso wie alle frühern Maler von dem Tode Michelangelo's ab. Und kann dies wohl Zufall genannt werden! Niemand kann doch billigerweise erwarten, daß Männer des 19. Jahrhunderts dem Mittelalter näher stehen sollen als die des 16., und diese schon standen dem Dante mehr oder weniger äußerlich gegenüber. Zwar wird jeder gern zugeben, daß die ungleich größere Universalität unserer Zeit auch Talente hervorbringt, die dem Verständniß des großen Florentiners näher stehen, als jene, aber so sehr solche Talente auch von ihm begeistert werden können, so sehr sie seine dichterischen Schönheiten und die Plastik seiner Schilderungen bewundern mögen, so wenig werden sie dennoch in seinen Geist aufgehen. Wollte ein derartiges Talent ganz im Dante, d. h. in der Blüthe mittelalterlich-christlicher Poesie leben, so zerfiele es mit der Gegenwart, die, bei aller historischen Anerkennung des Mittelalters, doch nie diese Zeit oder ihren Geist zurückwünschen kann. Und welch' merkwürdige Erscheinung! Gerade diejenigen Künstler, welche in ihrer Einseitigkeit nur die vorrafaelische Kunst gelten lassen wollen, und das Alterthum als heidnisch und unrein verlästern, sind am wenigsten ächte und wahrhafte Freunde Dante's. Beweist dies nicht ebenso, daß jene Künstler, in ihrem Streben das Mittelalter wieder auferstehen zu

lassen, auf einer falschen Fährte wandeln, und daß im Dante doch ein Kern steckt der über die Besonderheiten des Mittelalters hinaus ihm die Allgemeingültigkeit für alle Zeiten verbürgt? Dies haben die Anhänger Overbeck's nicht genugsam gewürdigt, denn sonst würden ihre vielfach so rühmlichen Bestrebungen nicht in jene sentimentale oder gar tendentiöse Kunst des Ultramontanismus ausgeartet sein, die mit Dante und dem Geiste des Mittelalters nichts gemein hat als das Kleid, das hier echt, dort Schein ist. Etwas ganz anderes also ist es, was wir hier meinen, und was weder durch eine einseitige Vergötterung des Mittelalters erreicht, noch durch eine äußere Anlehnung an das Dante'sche Gedicht in Form der Illustration in das Leben zurückgeführt werden kann.

Man sieht, daß es sich hier um einen feinen Punkt handelt, dessen Verwirklichung fast unmöglich erscheint; dennoch hat Cornelius, wie wir bereits angedeutet, diese Verwirklichung durchgeführt. Schon durch seine Zeichnung des Paradieses überragt er alle andern Dante-Compositionen um mehr als Haupteslänge; aber seine größeste Schöpfung, wahrhaft aus Dante'schem Geiste hervorgegangen, ist der Bilderkreis der Ludwigskirche in München. Der ganze Gedanke der Stoffvertheilung im Raum, die Engelchöre mit dem ewigen Vater, die Reihen der Kirchenstützen und vor allem das jüngste Gericht sind entschieden und durchaus einem Geist entsprungen, der mit dem Höchsten was die göttliche Komödie bietet, erfüllt war. Ja, wird man einwenden, das ist aber doch nicht Dante'scher Geist, das ist die scholastische Anschauung des Mittelalters; aber man vergißt dabei, daß diese Anschauungen sich eben im Dante zu ihrer edelsten Blüthe zusammenfassen, und daß Cornelius wie die andern Künstler nur aus dem Dante mit ihnen bekannt wurde. Die Gesammtidee der Fresken in der Ludwigskirche nebst den diese ergänzenden Oelgemälde bei Raczynski in Berlin, „Christus in der Unterwelt", entstammt dem lebendigsten Eindringen in die göttliche Komödie; Bau und Composition einzelner Bilder finden im Dante ihre Erklärung, vielfache Einzelheiten sind Schilderungen des Gedichtes entnommen. Da ist von einer Illustration keine Rede mehr, es ist ein Arbeiten im Sinne der vorreformatorischen Kunst. Cornelius ist seit drei Jahrhunderten der Erste und

Einzige, welcher, dem Werke des unsterblichen Florentiners gegenüber, denselben Standpunkt einnimmt, wie Michelangelo und dessen Vorläufer. Deßhalb ist er aber auch frei von aller Einseitigkeit, und wie er das Mittelalter, also das vorreformatorische Christenthum, durch die lebendigste Erfassung des Dante umschlossen hat, so umschloß er das Alterthum durch die gleiche Aufnahme der klassischen Dichtung und Kunst, und ebenso umschloß er das nachreformatorische Christenthum durch die menschlich edelste Auffassung des biblischen Stoffes im Geiste der klassischen Kunst. In diesen unsterblichen Werken — Glyptothek, Ludwigskirche und Domhof — sprechen sich in gleicher Größe und Echtheit das Alterthum, das Mittelalter und die neue Zeit aus, sie sind Denkmäler der Universalität des Künstlergenius der sie schuf, und der den Homer in eben solcher Vollkommenheit und Tiefe erfaßte wie den Dante, und der den neutestamentlichen Stoff in einer Weise gestaltete, wie Schiller und Göthe dies nur immer hätten wünschen können. Doch uns geht hier blos der Dante an, und so müssen wir denn in Cornelius auch die höchste Blüthe der Beziehung Dante's zur neueren deutschen Malerei bewundern.

Was aber heißt es endlich in Wahrheit, wenn wir von einer lebendigen Beziehung Dante's zur neueren deutschen Malerei sprechen, anderes als daß unsere Zeit in ihrer eigenthümlichen Universalität sich an den Gesängen des unsterblichen Florentiners für das Edelste, Tiefste und Unvergängliche des Mittelalters begeistert hat? Namentlich nun die Malerei insbesondere, mag sie auch noch so sehr geistig als ein Kind unserer Zeit, erzogen in der Schule des klassischen Alterthums, erscheinen, kann niemals des bildenden Einflusses der mittelalterlichen Kunst entbehren. Und die mittelalterliche Kunst im weiteren Sinn, also die vom Byzantinismus frei gewordene vorreformatorische Kunst, die Kunst von Giotto bis zu Michelangelo's Tode, ist ohne den Dante, mit dem sie geistig eins ist, gar nicht vollkommen zu verstehen. Zudem ist Dante, an und für sich selbst einer der gewaltigsten Dichtergenien, welche je über diese Erde gewandelt, eine unerschöpfliche Quelle des Genusses und der Bildung, der Anregung und Begeisterung! Ein solcher Mann mußte auf die erwachende deutsche Kunst von der nachhaltigsten Einwirkung sein, und wir haben gesehen, daß diese Einwirkung sich über die gesammte höhere Malerei erstreckt und bis auf

dieſen Tag erhalten hat, daß ſie in Cornelius eine Höhe erreicht, die nur in der vorreformatoriſchen Zeit ihres Gleichen findet. Die Plaſtik und Anſchaulichkeit der Dante'ſchen Schilderungen muß naturgemäß jeden begabteren Maler zur Geſtaltung und zum Schaffen reizen, und ſo können wir alles in allem dieſen Dante'ſchen Einfluß nur als ein großes Glück für unſre moderne Kunſt erkennen und anſehen.

Freilich einen künſtleriſchen Uebelſtand — denn von andern, ſollten ſie hie und da ſich gezeigt haben, kann hier keine Rede ſein — hat derſelbe im Gefolge gehabt. Er hat zur Compoſition von Stoffen geführt, die ihrem innerſten Weſen nach gar nicht darſtellbar ſind, die poetiſch im Wort leben und nicht in die ſichtbare Form ſich überſetzen laſſen, oder die bei Dante tiefſinnige dichteriſche Allegorie ſind, und nun gezeichnet alle Gebrechen der künſtleriſchen Allegorie an ſich tragen. Dies iſt aber ebenſo alt als Dante, und wir wiſſen, daß ſchon Giotto, durch Dante angeregt, in der Unterkirche zu Aſſiſi Allegorien ausführte. Treffende Worte über dieſes Mißverſtändniß ſpricht Jakob Burckhardt aus (Cicerone, S. 769), indem er beſonders auf die ſymboliſche Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armuth eingeht, die nothwendig, aller metaphoriſchen und gleichnißweiſen Bedeutung entkleidet, in dem Fresco zu Aſſiſi als eine wirkliche Vermählung erſcheinen mußte. Es bedarf, um ſich von dieſer üblen Seite des Dante'ſchen Einfluſſes auch in unſerer Zeit zu überzeugen, nur des blinden Hineingreifens in die deutſchen Dante-Illuſtrationen, z. B. eines Durchblätterns von Genelli's Umrißkupfern. So taktvoll dieſer ausgezeichnete Künſtler ſonſt iſt, ſo hat er ſich doch einigemal vergriffen, und untern anderm auch jene Vermählung des heiligen Franciscus gezeichnet; am meiſten aber ſcheint mir, iſt die Wahl des Stoffes verfehlt bei dem Blatte der Zwieſpaltſtifter. Der Text bei Witte (Hölle XXVIII. 118 ff.) lautet:

„Gewiß ich ſah — und noch zu ſehen dünkt's mich —
gleichwie die andern jener Heerde gingen,
des Haupts ermangelnd, einen Rumpf einhergehn.
Den abgeſchlagenen Kopf hielt an den Haaren
er hängend in der Hand, gleich einer Lampe.
Der aber ſchaut' uns an, und ſagte: Wehe!
Sich ſelber braucht er, um ſich zu beleuchten;
in Einem waren's Zwei, in Zweien Einer.

Wie das geſchah weiß nur wer's ſo verordnet.
Als ſenkrecht er am Fuß der Brücke ſtand,
hob hoch empor den Arm er mit dem Haupte,
um ſeine Worte näher uns zu bringen" ꝛc.

Wer würde nicht ergriffen von dieſer wunderbaren Schilderung der Strafe für die Veruneiniger deſſen was die Natur verbunden, Vater und Sohn, und die für ſolche Verbrechen ſelbſt nun auch durch Trennung deſſen, was naturgemäß nie getrennt werden kann, Kopf und Rumpf, geſtraft werden! Wer aber würde in ſeinem Gefühl nicht auf das Unangenehmſte verletzt, wenn dieſes Gleichniß, nothwendig in ſeinem Kern verdunkelt, entſtellt und verunreinigt, nun plötzlich in der Geſtalt eines Geköpften leibhaftig vor ihm erſcheint, der ſeinen abgeſchnittenen Kopf an den Haaren über ſich hält! Das iſt ein widerwärtiger Anblick, der, ganz entgegen der anregend ergreifenden Wirkung des Gedichtes, der Phantaſie gar keinen Spielraum mehr läßt, der vielmehr durch die Permanenz dieſes Henkerſtückchens anekelt. Und doch hat ein ſo feinſinniger Mann wie Genelli ſich zur Darſtellung dieſes für die Malerei vollkommen untauglichen Stoffes verführen laſſen. Das Sonderbarſte übrigens, was in dieſer Hinſicht wohl zur Welt gebracht worden iſt, ſollen die nach Dante gemalten Vergleiche des Karl Vogel (gen. v. Vogelſtein) ſein. Eine Entſchuldigung iſt nur darin zu finden, daß derartige Blätter das Gedicht illuſtriren wollen, und folglich mit dem Texte ſtets zuſammengehalten werden müſſen. Aber man ſieht hieraus wieder wie leicht der Einfluß des Edelſten und Beſten zum Uebeln ausſchlagen kann, und man kann ſich darüber nicht wundern, wenn man ſich erinnert, wie leicht auch der Einfluß des klaſſiſchen Alterthums äußerlich werden und zum hohlen Formalismus führen konnte. Die Schuld liegt in beiden Fällen an dem mangelhaften Verſtändniß bei den Aufnehmenden.

Ein beſonderer Punkt iſt es noch, wo dieſer Dante'ſche Einfluß zu einem außerordentlichen Grad ſich geſteigert hat: die Darſtellung des Teufels in der Malerei. Es ließe ſich über das Princip, in welcher Form das Böſe verkörpert werden kann oder ſoll, vieles ſagen, und noch mehr ließe ſich von den verſchiedenen Formen dieſer Perſonificationen in der Kunſt ſeit 4- oder 5000 Jahren erzählen; doch dies würde uns von unſerem Gegenſtand hier zu weit abſchweifen laſſen, und wir müſſen uns

deshalb auf wenige Worte beschränken. Auf die ganze Gestaltung der Vorstellungen von Hölle und Teufel in Italien bis Dante hat unzweifelhaft die deutsche Phantasie am meisten eingewirkt; von Dante ab nimmt diese Einwirkung ihren umgekehrten Lauf, und namentlich in unserer Zeit hat sie sich nach dieser Richtung sehr kräftig erwiesen. Die akademischen Teufel des vorigen Jahrhunderts waren lederne Gesellen, obwohl in ihrem Aeußeren leidlich anständig; Füger's Messiasbilder sind hierfür ausreichender Beweis. Für die neu erwachende deutsche Kunst war nun die erste Veranlassung, den Teufel in ihren Kreis zu ziehen, das Erscheinen von Goethe's Faust. 1796 hatte Carstens bereits die Hexenküche componirt, allein er hat den Mephistopheles ganz wie einen graubärtigen Haudegen genommen, und ihm nur den unverhüllten Pferdefuß als Höllenattribut gegeben. Auch in Cornelius Faust (1811 — 15) ist der Mephisto, obwohl typisch für diese Figur geworden, dennoch kein Teufel in des Wortes reinster und echtester Bedeutung. Erst durch die Bekanntschaft mit Dante und durch den gleichzeitig beginnenden Umgang mit der mittelalterlichen Kunst ist diese Höllengesellschaft bei uns eingebürgert worden. Das Endergebniß aber, wenn man über alle diese unzähligen Teufelsfiguren, einschließlich des imperator daemonum in der Ludwigskirche, mit vorurtheilsfreiem Auge die Heerschau hält, ist leider dies: daß man diese Burschen weit eher phantastisch und lächerlich als dämonisch und ergreifend findet. Darnach wäre also das große Problem, die Personification des Bösen, den Teufel bildlich darzustellen, noch nicht gelöst! Glücklich können wir uns schätzen, daß es dennoch gelöst ist. Cornelius hat in seinen berliner Kartons die Fesselung des Satans gezeichnet, und eine Gestalt geschaffen, welche diese der Kunst unentbehrliche große Idee mit den Gesetzen klassischer Kunst versöhnt, welche das leibhaftige Böse und doch schön ist. Aber dieser hier endlich gewonnene klassische Teufelstypus konnte freilich nur erreicht werden durch eine längere Entwicklung, und wenn wir diese in ihrem Verlauf betrachten, so nehmen wir eben ununterbrochen den lebendigen Einfluß Dante's wahr *).

Es ist also eine weit verzweigte und hochwichtige Beziehung, welche

*) Vergl. Riegel, Cornelius, S. 211.

Dante und die neuere deutſche Kunſt verbindet, oder richtiger die neuere deutſche Malerei. Denn die Bildhauerei — und ſelbſtverſtändlich erſt recht die Baukunſt — hat ſich ihrem Weſen gemäß dieſem Einfluß gänzlich entzogen, wenn man nicht etwa ein paar Dante-Standbilder, die ſie geſchaffen, mit Gewalt dahin rechnen will. Daraus aber folgt wieder eine neue Beſtätigung des alten Satzes: daß das klaſſiſche Alterthum ewiges Vorbild für alle Künſte bleibt, daß es für die Baukunſt, das Conſtructive und rein Praktiſche abgerechnet, vollkommen, für die Bildhauerei aber ausſchließlich in äſthetiſcher Hinſicht genügt; daß es jedoch für die Malerei nicht ausreicht. Dieſe wird immer von ihm ihre letzte und höchſte Weihe erhalten, aber nicht grundſätzlich bei ihm ihren Ausgangspunkt nehmen können; ſie iſt ganz vornehmlich an die vorreformatoriſche Kunſt gewieſen, und hierdurch wird ſich, wie von ſelbſt, für jedes edlere maleriſche Talent die Beziehung zu Dante bilden.

Ich glaube in dieſen Ausführungen die hohe Wichtigkeit des Dante'ſchen Einfluſſes auf die neuere deutſche Malerei, der vielleicht größer iſt als ſonſt irgend der Einfluß Dante's auf ein geiſtiges Gebiet unſerer Zeit, angedeutet zu haben, und möchte wohl hinzufügen, daß es der deutſchen Dante-Geſellſchaft gefallen wolle, dieſen lehrreichen Gegenſtand in den Kreis ihrer Thätigkeit zu ziehen. Ihr fließen naturgemäß von allen Seiten Hülfsmittel und Materialien zu, die der Einzelne kaum mit Mühe und Opfern langſam erwerben kann. Und die Kunſt gerade, eine Sprache die alle Völker verſtehen, iſt geeignet jenen Zweck fördern zu helfen, der eben in dem großen Namen Dante's ſeinen reinſten Ausdruck findet, und den ja auch die Dante-Geſellſchaft auf ihre Fahne geſchrieben hat: die brüderliche und nachbarliche Freundſchaft Deutſchlands und Italiens.

Cornelius.

Ein Gedenkblatt auf ſein Grab*).

„Absint inani funere neniae,
Luctusque turpes et querimoniae;
Compesce clamorem, ac sepulcri
Mitte supervacuos honores.“

Cornelius Tod hatte etwas Erhebendes und Großes. Sein gewaltiger Geiſt beherrſchte den verfallenden Leib bis zuletzt, und noch als ihm die Organe ſchon verſagten, wußte er Gedanken und Empfindungen den an ſeinem Bette Stehenden anzudeuten. Als in der Frühe ſeines Todestages, am 6. März 1867, um 3 Uhr der letzte Kampf begann, ſagte er: „Ich werde dieſe Nacht ſterben!“ und als man ihn von dieſem Gedanken ableiten wollte, ſetzte er hinzu: „Nein! Das Röcheln bedeutet Tod; es iſt vorbei!“ So kann nur Einer ſprechen, der ein Mann im vollſten Sinne war. Mit ungebeugter Kraft hielt er bis zum letzten Augenblick die Herrſchaft des Willens und Bewußtſeins aufrecht, aber dieſe Kraft beruhte wieder vorwiegend auf ſtiller Ergebung in den Willen der Vorſehung. Nicht volle 24 Stunden vor ſeinem Ende hatte er auf

*) Geſchrieben für die allgemeine Zeitung als Nekrolog. — Es iſt für mich nicht ohne Werth, dieſen jetzt noch einmal durchgeſehenen Aufſatz hier einzureihen. Denn als mein Cornelius-Buch im Sommer 1866 erſchien, lebte der Meiſter noch in rüſtigem Alter, und ich konnte mich nicht entſchließen, von meinem perſönlichen Verhältniſſe zu ihm zu reden. Deshalb ſchien auch damals eine Vorrede ſich nicht zu empfehlen. Jetzt aber, wo er nicht mehr am Leben iſt, ſtehen die Sachen anders, und ich wünſchte, daß der Leſer meines Buches gegenwärtig ſchon im Voraus von einigen Dingen unterrichtet würde. Das Nöthigſte von dieſen ſteht nun in dem folgenden Aufſatze, und ich möchte auf dieſe Weiſe durch ihn gleichſam ein Vorwort meines Cornelius-Buches erſetzen.

seinen ausdrücklichen Wunsch die Sterbesacramente seiner Kirche empfangen, und das letzte Wort, das er schon mit brechendem Auge wenige Minuten vor seinem Hinscheiden mühsam hervorhauchte, war: „beten!“ An der Bahre und am Grabe eines solchen Mannes ziemt es nicht zu trauern. Denn wenn irgendwo und je der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele lebendig und gleichsam leibhaftig uns entgegentritt, so ist es im Anblick eines solchen Todes. Wie er gelebt, groß und herrlich, ist Cornelius gestorben, das leuchtende Beispiel eines gewaltigen und doch demüthigen Mannes. Auch die Anordnungen seiner Leichenfeier, die seinem ausdrücklichen Willen gemäß „einfach bürgerlich“ sein sollten, hatten dies Erhebende. Namentlich bot die Aufstellung des Sarges, der von Blumen, Gewächsen und Palmen im weiten Halbkreise umgeben und vom letzten Werke des Heimgegangenen überragt war, ein Bild dar voll ernster Würde und gediegener Einfachheit, edler Feierlichkeit und weihevoller Freude.

Die Trauer an sich ist unfruchtbar und entkräftigend. Wenn in unserm Herzen durch den Tod eine Wunde gerissen wird, so ist es unsittlich, in weibischer Schwäche diese Wunde durch ewige Erneuerung des Schmerzes offen zu erhalten. Der Verlust geliebter Menschen muß veredelnd in uns wirken; vom Stoff soll er uns hinwegleiten zu schönen Hoffnungen, er soll Selbsterkenntniß und Grundsätze läutern, und zu neuem inhaltreichen Leben uns stärken. Doppelt tritt an uns diese Pflicht heran am Grabe eines Mannes, der so hoch gestrebt, so viel erreicht hat, und so herrlich gestorben ist wie Cornelius. Ganz seinem Sinn wäre es auch zuwider, wollten wir klagen und trauern, daß er uns entrissen; nach seiner Meinung sollten wir vielmehr Gott danken, daß er ihn uns so lange gelassen hat, und sollten wir rüstig weiter leben und schaffen bis auch unsere Stunde früher oder später naht. „Laß die Todten ihre Todten begraben, und folge mir nach.“ Dies war seine Meinung, der gemäß er auch einmal in einer schweren Zeit gehandelt hat, und es muß die Meinung Aller sein, denen der Geist etwas Lebendiges ist. Diese Kraft unbeirrten und von Innen heraus gesunden Lebens hatte Cornelius noch glänzend bethätigt bei dem im Jahre 1866 erfolgten Tode seines Schwagers, der ihm durch lange Freundschaft und vielfache Hülfe in äußern Dingen sehr nahe stand. Nicht allein, daß er mit großer Fassung

dieſen Schlag ertrug, er ging auch voran mit dem richtigen Worte. „Wir haben jetzt ſo viel geſprochen von Tod und Sterben“ — ſagte er wenige Tage nach jenem Trauerfall bei ſchicklicher Veranlaſſung — „und das iſt alles gut und ſchön. Aber der Lebende hat Recht, und wir haben keine Zeit zur Kopfhängerei. Leben heißt wirken und arbeiten, und zwar, wie es im Vaterunſer ſteht, daß ſein Reich zu uns komme. Jeder ſoll an ſeiner Stelle tüchtig ſein, ob er König ſei oder Schuhflicker, und ſo ſollen auch wir redlich arbeiten und mithelfen am Reiche Gottes. Darauf laſſen Sie uns trinken.“ Wir ließen die Gläſer klingen, nicht ohne Sammlung und tieferen Ernſt. Er aber war auch wieder der erſte, welcher den eben der Kopfhängerei erklärten Krieg ſogleich eröffnete. Mit einer gewiſſen Feierlichkeit ſetzte er ſich nieder, und mit einem gewiſſen, ihm eigenen, komiſchen Pathos ſagte er: „Der Hanswurſtenrock iſt auch ein Rock!“ Da war der guten Laune und dem Scherze Thür und Thor geöffnet, und bei ſolchen Gelegenheiten war Cornelius nie träge. Und ſo wollen auch wir, weit entfernt von jeder Kopfhängerei, leben, arbeiten und wirken nach unſerer Kraft, und wenn möglich in der Lauterkeit, Reinheit und Wahrhaftigkeit der Geſinnung und des Strebens, wie er ſie bethätigt hat ſein Lebenlang.

Soll Cornelius unſerer Zeit und den nachfolgenden Zeiten von lebendigem Nutzen ſein, ſo müſſen ſich die ſchaffenden Künſtler in ſeinen Werken, und wer irgend kann, ſich in dem innern Leben dieſes großen Mannes beſpiegeln. Nicht allein ſeine Werke werden uns und der Nachwelt bleiben, wie oft und vielfach betont wurde, ſondern auch der Menſch in ſeiner Geſchloſſenheit, Wahrheit und Liebe ſoll uns ein lieber vertrauter Freund bleiben oder werden. Als ich im Sommer 1866 mein Buch „Cornelius der Meiſter der deutſchen Malerei“ erſcheinen ließ, mußte ich die rein menſchliche Seite des Künſtlers unberührt laſſen, theils weil ich am Freund, ihm ſelbſt gegenüber, den Menſchen nicht loben konnte und wollte, theils weil ich um der Sache willen keinen Anlaß zu niedrigen Verdächtigungen, auf die ſicher zu rechnen geweſen wäre, geben durfte. Der Leſer meines Buches hat deshalb von meinem perſönlichen Verhältniß zu Cornelius, weil dies mit der von mir gewählten Aufgabe äußerlich nichts gemein hatte, auch nicht ein Wort erfahren. Wenn ich aber jetzt

offen bekenne, daß ich die letzten drei Jahre seines Lebens einen eng vertrauten, ja ich könnte sagen, fast täglichen Umgang mit ihm hatte, so wird kein Vernünftiger hierin eine Sucht, mich breit zu machen, erkennen können. Ich habe Cornelius in heiterster Laune und mehrmals dem Tode nahe, in höchster künstlerischer Begeisterung und in den edelsten Regungen menschlicher Empfindung gesehen; alle Stufen seines Gefühls, die Tiefen seines Charakters und den Umfang seines Geistes habe ich kennen zu lernen die vollste und reichste Gelegenheit gehabt.

Ich bin stolz darauf, daß Cornelius mich geliebt hat, daß ich sein Freund sein durfte; dies und der Umstand, daß gerade meine literarische Thätigkeit es war, welche ohne Zuthun eines Dritten auf seine eigene Anregung hin mich zuerst zu ihm geführt, werden, hoffe ich, sowohl dem was ich über seine Künstlerlaufbahn und seine Werke bereits gesagt habe, wie dem was ich über ihn als Künstler und Mensch noch später zur geeigneten Zeit etwa sagen könnte, einigen Werth beilegen. Unter den vielen Menschen, die in so langen Jahren Cornelius gesehen und gesprochen, werden Berufene und Unberufene genug sein, die in den nächsten Zeiten über ihn ihre Stimme erheben. Widersprüche mancher Art werden da zu Tage treten; und namentlich wird auch die ultramontane Partei alle Kräfte anstrengen ihr Ziel, sich mit dem Ruhm des großen Todten zu schmücken, endlich zu erreichen. Diese Bemühungen müssen von vornherein als lügnerische oder kurzsichtige rücksichtslos bloßgestellt werden, denn Cornelius hatte mit dem was den Ultramontanen als Partei angehört, nicht das Geringste gemein. Wie ich in meinem Buche besonders S. 123 und 124 ausgeführt habe, war Cornelius ein guter, treuer und aufrichtiger Katholik von der sogenannten deutschen Richtung. Sein unbedingt gläubiges Christenthum war auf dem Boden der katholischen Kirche erwachsen, und es hielt sich auf diesem Boden fest bis zum letzten Athemzug. Aber Cornelius war zuerst Christ und dann Katholik, während der Ultramontanismus fordert: zuerst Katholik und dann Hyperkatholik. Für diesen fanatischen Zelotismus fehlte ihm alles und jedes Verständniß, ebenso wie für die historisch-kritischen Bestrebungen des neueren Protestantismus, die durch die wolfenbüttel'schen Fragmente eröffnet wurden. Wie er schwerlich geneigt gewesen wäre, auch nur eine Seite bei Strauß oder Renan zu

lesen, ebenso wenig hätte er sich je entschlossen, in byzantinischer Unterwürfigkeit vor einem andern Menschen niederzukniecn und ihm den Fuß zu küssen. „Dem Papst habe ich natürlich den Pantoffel nicht geküßt!“ hat er mehrmals gesagt und geschrieben; und jene Bestrebungen fand er „erbärmlich.“ Ueber diesen religiösen Punkt, welcher für das Leben und die Kunst unseres Meisters die ungewöhnlichste Bedeutung beansprucht, wird vielleicht noch viel gestritten werden; für diese von mir hier ausgesprochenen Grundzüge besitze ich die bündigsten und zahlreichsten Beweise, und ich glaube um so mehr Anspruch auf Unparteilichkeit des Urtheils erheben zu dürfen, als ich nicht der katholischen Kirche, also auch keiner Partei innerhalb derselben angehöre. Ausdrücklich betonen mußte ich es aber, daß es nicht an Leuten fehlen wird, wie es bisher nicht daran gefehlt hat, die sein herrliches Bild je nach dem Standpunkte ihrer Partei und Bildung zu einem Zerrbilde verunstalten möchten. Neben den Ultramontanen treten für solches Ehrenamt die blasirten Schöngeister des Salons und der Modekunst in die erste Reihe. Die Extreme berühren sich eben auch hier: dort Versumpfung, hier Verflachung, aber nirgendwo eine Straße, wo ein gesunder Sinn heiter, muthig und fest wandeln könnte. Gegen diese Entstellung seines Bildes durch der Parteien Gunst und Haß müssen die wahren Verehrer echter Kunst und seines Genius einmüthig auftreten, damit seine im Leben so sichere Gestalt in der Geschichte nicht etwa schwanke. Um so freier werden sich diese aber finden, als Wahrheitsliebe das einzige ist, was sie mitzubringen haben.

So lange ich Cornelius'sche Werke kannte und nach und nach dem Verständniß derselben immer näher gelangte, lebte in mir auch die Ueberzeugung von der rein menschlichen Größe dieses Künstlers. Denn es ist eine offenbare Wahrheit, daß ein Künstler, der in seinen Schöpfungen wahrhaft groß und edel ist, auch ein edler Mensch sein müsse. Ein schlechter Baum kann nicht gute Frucht bringen. Diese wechselseitige Uebereinstimmung des moralischen und künstlerischen Werthes bildete auch eine Grundanschauung für die Urtheile und Erfahrungen des Cornelius. Er selbst faßte den Gedanken in diese Worte: „Jeder innere moralische Schaden des Künstlers geht unausbleiblich in seine Schöpfungen über und tritt ihm strafend entgegen, aber jede moralische Kraft potenzirt sich

im Kunstwerk durch die Vermählung mit der Schönheit.“ Mit einer nicht geringen Meinung von dem Manne trat ich das erste Mal Cornelius gegenüber, und ich mußte mir trotzdem beschämt sagen: du hast ihn nicht hoch genug geschätzt. Denn nie habe ich einen Menschen gesehen, dessen ganzes Wesen, Thun und Reden so entschieden und mächtig den Stempel des Genius trug. Es war nichts klein an ihm, als das Maß seines Leibes. Aber die Bildung seines Körpers war ungewöhnlich, der Bau seines Kopfes großartig, und der Ausdruck seines Gesichtes mächtig. In jedem Worte, das er sprach, verrieth sich die Sicherheit des Genius, seine glühende Hingebung an die Kunst, seine tiefe christliche Liebe. Dieser so geartete Genius hielt seine Kraft aufrecht bis zur Todesstunde, und er war es, der dem Manne in so hohem Alter das Feuer und die Begeisterung der Jugend gewährte. Eine Jünglingsseele wohnte bis zuletzt in dem verfallenden Leibe, und deshalb hatte Cornelius bis zu seinem Todbette hin Leidenschaft.

Die klare Ruhe höchster klassischer Humanität, wie z. B. Schiller und Schinkel sie besaßen, war ihm nicht eigen. Denn sie kann nur errungen werden durch philosophische Einsichten, und sein ganz und gar Alles zum Bilde gestaltender Geist war unfähig für philosophische Abstraction. Cornelius war ein Philosoph, der zum Ausdruck seiner tiefen Ideen aber nicht das Wort, sondern das anzuschauende Bild gebrauchte, und diese innern Anschauungen wiederum entsprangen bei ihm aus dem tiefsten Quell echter Religiosität und lebendigen Glaubens. Für anschauungslose Gedanken war sein Geist nicht geschaffen. In die Sprache philosophischer Schriften konnte er sich nicht finden; er hat deshalb nie ein solches Buch gelesen, und er hat, wie er sich ausdrückte, so viel Philosophie als er gebraucht, anderswo hergeholt. Die abstracten Gebiete des Denkens waren ihm unbedingt verschlossen, und er wußte dies aufs Genaueste. So pflegte er, wenn ihm recht ungewaschene und verkehrte Aeußerungen irgend Jemandes über Kunstdinge zu Ohren kamen, rundweg zu sagen: „Der Kerl versteht von der Kunst soviel wie ich von der Algebra.“ Und damit glaubte er dem Betreffenden alle und jede Berechtigung, über die Kunst zu reden, abgeurtheilt zu haben. Hier lag die Gränze seines Geistes, und zugleich eine der wesentlichsten Bedingungen für die Integrität seines

schaffenden Genius. Denn alles was dieser hervorbrachte war das reine Erzeugniß unentweihter dichterischer Begeisterung, und unter allen Werken des großen Meisters ist kaum eines, wo man auch nur im geringsten Theil eine Spur reflectirenden Verstandes entdecken könnte. Alle seine Werke sind im hervorragendsten Sinne geschaffen. Innere Kämpfe, wie die meisten unserer Tage vom Zweifel angeregt sie in Bezug auf ihren Glauben und ihre Grundsätze durchzuführen haben, sind bei ihm nie zum vollen Durchbruch gelangt. Zwar wehte ihn in seiner Jugend die negirende Richtung der Zeit wohl an, zwar hatte er auch drohende Stürme zu bestehen, allein diese Einflüsse hatten kaum eine andere Folge als sein Auge offen, sein Urtheil unbefangen, sein Gemüth duldsam zu erhalten. Soweit Urkunden zurückreichen, finden wir Cornelius auf dem Boden positiver Gewißheit und unbegrenzten Gottvertrauens.

Aus diesen Eigenschaften und dem allgemeinen Wesen der Kunst könnten wir von vornherein den Schluß ziehen, daß die Speculation für unsern Meister keinerlei Bedeutung hatte, daß vielmehr das wahre Element seiner Bildung und seines Charakters die unmittelbare und eigene Erfahrung war. Mit der unbedingten und unbeirrten Festigkeit, mit welcher er in religiösen Dingen seinen Glauben aufrecht erhielt, behauptete er auch seine Meinung über Welt und Menschen, da er eben auch hier ganz vorwiegend glaubte. Ein Urtheil über Verhältnisse oder Personen, das er aus eigener Erfahrung hatte, stand felsenfest, und er ließ sich zu einer Aenderung nicht bestimmen, wenn er nicht selbst eine neue entgegen stehende Erfahrung etwa machte. Dann aber hielt er mit derselben Beharrlichkeit an diesem berichtigten Urtheil fest. Führte diese Berichtigung zum Guten, so empfand er Reue über die anfängliche Mißkennung, und wenn sein Selbstgefühl es vielleicht nie überwunden hätte, eine vornehme Person aus solchem Anlaß um Entschuldigung anzugehen, so war er doch ebenso edel und wahrhaftig, daß er z. B. seine Dienstboten, wenn er etwa den einen oder andern unrechtmäßig und heftig gescholten, nachher in schicklicher Weise um Verzeihung bat. Bei der Wärme seines Blutes war es nur natürlich, daß seine Urtheile die vermittelnde Halbheit nicht kannten, daß sie vielmehr entschieden so oder so waren. Auch hierin sprach sich die jugendliche Raschheit und Sicherheit seines Geistes aus, die, wenn sie auch

nicht immer das Richtige scharf trifft und genugsam erschöpft, doch zumeist mit dem Instinct unverdorbenen warmen Gefühles dem Wesentlichen nahe kommt. Was Schiller im allgemeinen von der Jugend sagt:

„Gleich ist ihr alles schändlich oder würdig,
Bös oder gut —“

könnte man passend auf Cornelius anwenden. Was ihm gleichgültig, war für ihn nicht vorhanden; wo er Sympathie fand, da hielt er fest, und was widerstrebte stieß er, wie Faust, fort. Deshalb drehte sich sein Urtheil über Menschen ganz vorwiegend um die zwei äußersten Gegensätze. Er kannte im Grunde nur „edle Männer“ und, einen beliebten Ausdruck seiner rheinischen Heimath beibehaltend, „Lumpe.“

Ein so entschiedener Charakter mußte, sobald er in die ungewöhnlichen und hervorragenden Verhältnisse und Beziehungen, in denen Cornelius doch stand, gelangte, gewissermaßen mit Naturnothwendigkeit Feinde hervorrufen. Und er hatte deren denn auch zahlreiche. Aber ich darf es behaupten, daß unter den vielen Personen verhältnißmäßig nur wenige waren, bei denen seine Abneigung auf Mißverständniß seinerseits beruhte, bei denen er um Verzeihung zu bitten hätte; die meisten trugen selbst, durch den Mangel rückhaltloser Liebe zur Wahrheit und zur Kunst, die Schuld daran, daß sie im Herzen des Künstlers eine verwandte Saite nicht anklingen konnten. Er selbst von der vollkommensten Wahrhaftigkeit und voll von feuriger Begeisterung, fühlte sogleich sein Inneres beleidigt, wo er Falschheit und Lauheit antraf, und die Entweihung der großen Sache und heiliger Ideale empfand er dann gleichsam wie eine persönliche Beleidigung. Auch in diesem Zuge verräth sich die Jünglingsseele.

Und ebenso war er wie ein Jüngling weich, mild, schamhaft und demüthig. Ich habe diesen Mann von hohem Genius und eisernem Willen über die Noth des Geringsten unter seinen Mitmenschen fast bis zu Thränen gerührt gesehen. Aber bei diesem Mitgefühl blieb er nicht stehen: er hat reichlich gegeben, unterstützt und geholfen, und er hat dabei das Gebot: „Laß deine Linke nicht sehen was deine Rechte thut!“ getreulich erfüllt. Auf volle sich entäußernde Demuth war sein ganzes Seelenstreben gerichtet. Wie des echten Genius Art ist, empfand er lebendig, daß er,

was er kannte und hatte, nicht von sich selbst besaß; er beugte sich im Gefühl eigener Unwürdigkeit vor Dem, der auch durch ihn sprach und sich offenbarte. Gewöhnliche Bescheidenheit verachtete er, aber nach wahrhaft gottergebener Demuth rang sein Gemüth mit allen Kräften. Mir liegt ein Brief von ihm aus dem Jahr 1858 vor, den er aus Rom an einen seiner ältesten und vertrautesten Freunde richtete. Dieser Brief ist ein voller, krystallheller Tropfen aus seiner Seele, und er gestattet einen Blick in das tiefste Innere dieses wunderbaren Mannes. Er schreibt da u. a.: „.... Denn so concentrirte sich in tiefinnerster Seele jene glühende Liebe für das Wesenhafte und die Wahrheit, die zwar oft verhüllt und in nebelhafter Ferne, aber groß und herrlich wie die aus dem Meer aufsteigende Sonne vor dem Geiste stand. Dies erhabene Bild ist mir im Laufe meines Lebens immer näher getreten, und naht sich immer mehr von Tag zu Tag, voll Scham und Schmerz über meine Unwürdigkeit, und doch voll Jubel und voll Hoffnung und Zuversicht; denn der so Herz und Nieren prüft, weiß, daß meine Seele voll Demuth und Liebe ist. In des reichen Vaters Haus sind ja viele Wohnungen, und in diesen braucht er sehr verschiedene Bewohner, auch arme Dichter und Künstler; Seelen, die hier Fremdlinge sind, werden dort eine Heimath finden. Alles eben Gesagte theile ich nur Dir, mein theuerster Freund, mit, weil es nur von Dir ganz verstanden werden kann: sonst aber zieht es sich wie die Fühlhörner der Schnecke in das tiefste Dunkel der schüchternen Seele zurück, und während mich viele für einen Eisenfresser halten, bin ich eigentlich schamhaft und schüchtern wie ein siebenzehnjähriges Mädchen....“ Wer könnte wohl dieses ernste und fromme Bekenntniß eines solchen Mannes ohne Rührung lesen! Und in der That, Cornelius ist trotz seines greisen Körpers nie alt geworden, er ist sein langes Leben hindurch ein Jüngling geblieben, eine Kindesseele innigst vereint mit einem Riesengeist. Wohl war er sich dieser Eigenschaft bewußt und er verhehlte sich ihre Schattenseiten nicht. Sagte er doch selbst:

„Salomon wurde mit Recht in der Jugend als weise gepriesen,
Aber im Alter ein Thor, vergaß er das höchste Gebot.
Ich, in der Jugend ein Thor, o, wäre ich weise im Alter!
Jedoch ich beklage es laut, es schützet vor Thorheit mich nicht.“

Würde eine solche Erscheinung zu allen Zeiten schon merkwürdig

und bedeutend sein, so ist sie in unsrer Zeit, wo es vielleicht in Folge eines ungeheuren, schnellen Vorstoßes der Geschichte mehr greise Jünglinge und altkluge Kinder gibt als sonst, geradezu einzig. Ein immer lebendiges Denkmal mag sie uns sein, wo wir Zuversicht und Hoffnung stärken, wo wir treffliche Grundsätze und würdige Lebensziele anknüpfen können.

Innerhalb derjenigen Gebiete, wo eine künstlerische Auffassung möglich ist, war der Geist des Cornelius umfassend. Dies beweisen ja seine eigenen Schöpfungen des Faust, der Nibelungen, aus Dante, Shakespeare, der alten Mythologie, der heiligen Geschichte und der Bibel vollauf. Die Bibel, besonders das neue Testament, war ihm seit den Jugendjahren fast tägliches Brod, aber nichtsdestoweniger bedurfte er auch anderer Nahrung. Dante und Shakespeare verehrte er aufs höchste, doch waren sie nicht in ganz gleichem Maße bei ihm vollkommen in Fleisch und Blut übergegangen wie Schiller und Göthe. Von den Werken dieser großen Dichter wußte er ganze Stellen auswendig, und es war überraschend, wenn irgend Jemand einen Vers aus deren Werken citirte, daß dann sehr oft Cornelius die Fortsetzung aus dem Gedächtniß ohne anzustoßen hersagte. Schiller stellte er als Mensch, Göthe als Künstler höher, aber beide waren ihm gleich groß und unentbehrlich. Für das Alterthum hatte er die innigste Begeisterung, und bei Gesprächen über griechische Kunst und Dichtung leuchtete sein Auge jedesmal mit erhöhetem Glanze. Die sittliche Größe und die philosophische Tiefe in den Werken des Aeschylos und Sophokles erkannte er als etwas dem Christenthume Verwandtes. In demselben Sinn sagte er stets, wenn von Sokrates, den er aus einzelnen Mittheilungen und Zügen kannte, die Rede war: „Das war ein Heiliger!“ Tiefe Sittlichkeit wie höchste Begeisterung konnte er sich nicht anders vorstellen als auf religiösem Grunde ruhend; der Genuß edler Werke der Dichtung und Kunst war ihm stets eine Andacht. Und so war es auch in seinem eigenen Schaffen. Seine Kunst war ihm Religion, und seine Religion konnte er nicht denken ohne Kunst. Wenn er arbeitete, fühlte er sich Gott näher, und so war im eigentlichsten Sinne sein ganzes künstlerisches Leben ein Gottesdienst. Die Kunst war ihm eine geweihte Priesterin zur Verkündigung des Ewigen; aber gerade weil

er sie so erhaben auffaßte, forderte er unbedingte Freiheit für die Kunst. Von Niemandem außer von sich selbst sollte sie die Gesetze ihres Schaffens empfangen, und da wo sie wirklich aus den Tiefen poetischer Begeisterung schuf und gestaltete, empfand er unterschiedlos den Hauch des Göttlichen, gleichviel ob der Stoff griechisch, profan oder biblisch war. Den Werth seiner eigenen Werke beurtheilte er nicht danach, welches etwa den christlichsten Inhalt hätte, sondern danach, welches der höchsten Begeisterung entsprungen, welchem die reinste Schönheit eigen war. Dies war ihm das beste, liebste und frömmste.

So z. B. schätzte er die „Anbetung" und „Kreuzigung" der Ludwigskirche nicht sonderlich, während er mehrere Compositionen der Glyptothek unmittelbar neben den Camposanto gestellt wissen wollte. Cornelius haßte bis aufs äußerste jede Tendenz in der Kunst, namentlich aber diejenige, welche die Kunst im Interesse des Confessionalismus auszubeuten sucht. Die Kunst in ihrer Reinheit, Lauterkeit und Heiligkeit erfüllte sein Dasein, war sein Leben und seine Seligkeit. Nie hat er ohne innigste Rührung davon gesprochen, daß, wie von Carstens berichtet wird, die Kunst dessen Religion war. Er verstand den tiefen Sinn dieses großen Wortes, und er dankte Gott von ganzem Herzen: daß er auch ihn gewürdigt habe, ihm in einem langen Leben durch die Kunst zu dienen. Seine ganze Kunst, vom ersten bis zum letzten Werke, war ein Schaffen im Dienste des Ewigen. In dieses Ewige hatte er sich mit dem vorschreitenden Alter mehr und mehr versenkt, und er hat uns Anschauungen, die sein Geist in jenes unendliche Gebiet hinüber hatte, durch die vollendetsten seiner Werke in klassischer Gestaltung mitgetheilt. Nie vor ihm hat ein Künstler solche erhabene Gedanken so klar, so erschöpfend, und dabei künstlerisch so rein und groß dargestellt, wie er in seinen Kartons zu der Offenbarung des Johannes gethan hat. Durch diese That ganz vornehmlich tritt Cornelius erst in den Rang eines der größten Meister in der Kunstgeschichte aller Zeiten, und durch sie erst setzte er seinem gesammten künstlerischen Wirken, im Zusammenhange der neueren deutschen Kunstentwicklung betrachtet, das schließende und krönende Glied voller Klassicität auf.

Hier, nach der kunstgeschichtlichen und künstlerischen Richtung hin, Cornelius zu würdigen muß ich unterlassen. Eine solche Ausführung würde von meinem Standpunkte aus im Wesentlichen eine Wiederholung der Grundgedanken sein, die mich bei Abfassung meines oben genannten Buches leiteten. Ich habe auch keine Veranlassung hier die Richtigkeit jenes Standpunkts näher darzulegen, oder gegen den Standpunkt anderer Meinungen zu Felde zu ziehen. Nur dies eine muß ich aussprechen: Nichts ist leichter als eine feindliche Kritik gegen Cornelius und seine Werke auszuüben. Ich wollte mich anheischig machen zur Beschämung der Gegner, oder zur gymnastischen Uebung des Kopfes und der Feder, einen Aufsatz über Cornelius zu schreiben, der die Angriffe und Verurtheilungen eines Kugler (in meinem Buche, S. 170, 176 u. s. w.), sowie seiner Nachbeter weit hinter sich lassen, ja der selbst die neueste Heldenthat dieser Gattung, eine, wenige Tage vor Cornelius Tode erschienene Schrift des Freiherrn Alfred von Wolzogen, überbieten würde*). Weder

*) Bei dieser Gelegenheit muß ich bemerken, daß in einigen Aufsätzen, zu denen mein „Cornelius“ hie und da Veranlassung gab, die Meinung ausgesprochen wird, ich hätte das Lob und die Anerkennung des großen Künstlers übertrieben, ihm bei Lebzeiten eine Apotheose bereitet. Diese oberflächliche Rede beweist nur, daß Derjenige, der sie zumal öffentlich ausspricht, noch sehr fern vom Verständniß des Cornelius ist, ja daß er nicht einmal mein Buch verstanden hat. Mein Grundsatz ist, daß, wo man einer bedeutenden oder großen künstlerischen Erscheinung gegenübersteht, man erst das Positive erfassen soll, ehe man über die Schattenseiten kecklich redet, daß man die Mängel aus dem Wesen des Ganzen begreifen zu lernen suchen muß. Dieser Grundsatz ist auch von mir in meiner Ausgabe des „Carstens“, wie in gegenwärtigem Buche beobachtet; und man könnte mich ebenso gut der Apotheose des Carstens wie der des Cornelius beschuldigen.

Ich gebe zu, daß die strenge Anwendung dieses Grundsatzes mehr Nachdenken erfordert, als ein vorschnelles oder hämisches Urtheil; aber wer verlangt auch von vorschnellen oder hämischen Schriftstellern, daß sie ihre Kindereien oder Böswilligkeiten gleich vor aller Welt zum besten geben? Treten freilich die Ungereimtheiten z. B. in so dilettantischer Unbefangenheit, in solcher Fülle und mit solcher Kennermiene auf wie in der erwähnten freiherrlich von Wolzogen'schen Broschüre, so sind sie nicht bloß unschädlich, sie dienen sogar zur ergötzlichsten Kurzweil, und man läßt sie sammt dem ehrenwerthen Verfasser derartiger Drucksachen lustig weiter laufen, sollte auch der letztere sogar sich etwa des theilweisen Nachdruckes an unsrer eigenen Arbeit schuldig gemacht haben.

Ein Anderes ist es aber mit Urtheilen, die von Männern wie Kugler in öffentlichen Fachblättern niedergelegt wurden, und die sich so unbedingt widersprechen, wie die von mir mitgetheilten. Ich weiß es, daß ich mit der Verurtheilung dieser

mit den privilegirten Phrasen irgend einer kritischen Zünftelei, noch mit den Mitteln der akademischen Schablone, noch mit der vornehmen Oberflächlichkeit des schöngeisterischen Salons oder gar mit erbärmlicher Gesinnungslosigkeit ist es möglich dem Cornelius auch nur von irgend einer Seite wahrhaft nahe zu kommen, oder in das Wesen auch nur des ge-

unlauteren Kritik Kugler's manch' Einem nicht recht gekommen bin, weil Kugler's Verdienste, die auch ich in ihrer Weise willig anerkenne, ihm unzweifelhafte Bedeutung und damit einen starken Anhang bis heute sichern. Allein die Sache ist hier zu offenkundig, als daß Jemand bisher wagen mochte, für jene bedenkliche Handlungsweise einzutreten. Nur Einer — und bei diesem weiß ich, daß es gute Absicht ist —, hat sich gemüßigt gefunden, sein Mißbehagen öffentlich anzudeuten. Es ist dies Herr A. Hagen zu Königsberg in Preußen. Derselbe hat am 14. März 1867, also juſt acht Tage nach dem Tode von Cornelius, bereits eine anderthalb Bogen starke Lobrede auf den Verewigten gehalten, deren Abdruck mir aus Königsberg zugesendet wurde. Er sagt darin — ohne meinen Namen zu nennen, den er ergötzlicher Weise nur im Titel des Buches als Anmerkung beim Druck unter den Text setzte, — u. a., ich hätte Cornelius „Erzeugnisse gelobt, nicht beurtheilt", und fügt hinzu, ich hätte mich „unwürdig über Alles ausgelassen, was nicht zu Cornelius Apotheose gereicht." Was meint nun Herr Hagen mit diesem biedern Weisheitsworte? Ich gebe die Antwort aus dem einzigen Briefe, den er an mich, und zwar am 1. Januar 1867, geschrieben hat, und bin sicher um so weniger eine Indiscretion zu begehen, als nichts Persönliches vorkommt und dies die beste Art ist, Herrn Hagen sich selbst erklären zu lassen. Er schreibt mir also: „Erlauben Sie, daß ich als Finale meiner Erklärungen (diese bezogen sich auf eine Notiz über Carstens) mit der anrücke, nicht mit Ihrem scharfen Urtheil über Kugler einverstanden zu sein. Wo so viele Wünsche zu erfüllen sind, da müssen die Räthe im Kultus-Ministerium diplomatisch verfahren und die Diplomatie hält etwas Doppelzüngigkeit für erlaubt."

Staunend muß ich mich fragen: wo bleibt hier die Logik? wo der kategorische Imperativ? — Armer Kugler, dem nun sogar seine Freunde als Entschuldigung dafür, daß er hier ein mehr als zweideutiger Kritiker war, noch die dem geheimen Rathe angeblich zustehende diplomatische Doppelzüngigkeit ins Grab nachsenden wollen! Noch eine solche Freundes-Vertheidigung, und ich könnte versucht werden, eine Ehrenrettung für ihn zu schreiben! —

Jene diplomatische Art der versteckten Angriffe nun konnte natürlich nicht ohne weitere Liebhaber bleiben. Unter Anderen hat Herr Wilhelm Lübke mehrmals davon in Bezug auf die in Rede stehende Schrift Gebrauch gemacht, allein auf eine so schwache Art, daß ich mich schämen müßte, hier darauf einzugehen. Wie aber muß man es nennen, wenn Jemand mit ausgesuchter Geflissentlichkeit sich stets angelegen sein läßt, vor anderer Leute Thüren zu kehren, während es bei ihm im eigenen Hause noch recht dick aufzuräumen gäbe? Ich beabsichtige denn, sobald ich mir einmal eine heitere Stunde gönnen darf, eine ausführlichere Kritik über die Schriften dieses berühmten Kunstgelehrten zu veröffentlichen. Einstweilen will ich ihn hiermit zu einem anständigen Kampfe herausgefordert, beziehungsweise ihm gerathen haben, mich und das Publikum mit seinen langweiligen Neckereien zu verschonen. D. B.

ringsten seiner Werke verständnißvoll einzudringen. Er ist in dieser Beziehung wo möglich noch zurückhaltender als die Antike, er bietet sich schlechterdings nicht an, sondern er will gesucht sein.

Nur durch Hingebung, Liebe und treues Versenken in die unsterblichen Schöpfungen des Meisters gelangt man zum Wesen dieser hohen Kunst. Wo Cornelius ein auf diesen Grundlagen beruhendes tieferes Verständniß antraf, empfand er Sympathie und Glück; einzig und allein in solchen Stunden öffnete er seine „schüchterne Seele“ in Betrachtungen über seine Werke, von denen er dann sprach als wären sie von fremder Hand gemacht. Nie hat er Erklärungen oder Erläuterungen derselben gegeben, vielmehr verlangte er mit Recht, daß man in die Werke eindringen müsse, ehe man wagen wollte darüber zu reden. Mehrmals habe ich ihn halb scherzhaft, halb mitleidig sagen hören, wenn mündliche oder briefliche Anfragen über die Bedeutung dieses oder jenes Theiles in seinen Werken an ihn eingingen: „Der dumme Kerl soll doch ansehen was ich hingestellt habe, dann wird er schon allein dahinter kommen!“ Kam ihm aber ein wirkliches selbst gewonnenes Verständniß entgegen, so fühlte er sich so beseligt und gehoben als wenn das Werk noch einmal in seiner eigenen Brust entstünde. Seiner tiefen Freude gab er dann Ausdruck durch das Bekenntniß: wie selten, aber wie einzig schön es sei verstanden zu werden. Es ist aber eine geschichtliche Nothwendigkeit, die nicht ausbleiben kann, daß das tiefere Verständniß des gewaltigen Künstlers unaufhaltsam wachsen wird. Dann werden die Schwächen und Mängel seiner Werke nicht nur als etwas sehr Untergeordnetes erscheinen, sondern sie werden als unmittelbar in seinem ganzen Wesen bedingt begriffen, und durch seine großen Vorzüge ästhetisch und psychologisch leicht erklärt werden. Bleibt man aber an jenen schwächern Stellen kleben und hängen, und unterfängt man sich trotzdem über Cornelius dann zu sprechen und zu schreiben, so hat es damit just so viel auf sich als wenn Einer in der Sklaverei des Alterthums den Maßstab für die Beurtheilung von Hellas, oder in dem Hexenwesen den für das Mittelalter finden wollte. Man würde sich eben von Grund aus lächerlich machen. Die Werke des Cornelius, wie überhaupt jede echte und hohe Kunst, können nur von innen heraus, aus ihrem Wesen verstanden werden; in diesem Innern

liegt auch die Bedingung der äußern Erscheinung. Niemand aber, der irrigerweise das Verständniß wahrer Kunst im Aeußern und Einzelnen sucht, wird sich mit Cornelius stellen können, wenigstens nicht aus eigener Kraft.

Meine Absicht war es in den vorstehenden Ausführungen einen Versuch zu machen, der in Bezug auf Cornelius eigentlich nur eine alte Wahrheit unmittelbar bestätigen sollte, die Wahrheit, daß bei dem echten und berufenen Künstler die Werke aus der Tiefe seiner eigenen Natur und Wesenheit entspringen, daß der Mensch die Bedingung der Werke ist, und daß die Werke zurückweisen zum Menschen. Bei Cornelius war dies im hervorragendsten Maße der Fall, weil er die Gesinnung der Wahrhaftigkeit, des Ernstes, der Treue und Liebe in einem selten hohen Grade besaß. Nichts hätte er dargestellt, weder im Größten noch im Kleinsten, wozu nicht sein ganzes Wesen von innen heraus Ja und Amen gesagt hatte. Melchior Meyr, welcher aus früherm, mehrjährigen und freundschaftlichen Umgange Cornelius kennt, hatte im December 1866 einen Aufsatz über mein Cornelius-Buch in der „bayerischen Zeitung" erscheinen lassen. Der Aufsatz gereichte dem Meister zur innigsten Freude, und er sagte mir: es sei alles so warm und ehrlich, aber es sei zu viel; doch dies Eine erfreue ihn tief: daß Meyr sein Streben zur Wahrheit so anerkannt, denn darauf hin sei sein ganzes Leben gerichtet gewesen. Diese treffende Stelle aber, welche den greisen Künstler am späten Abend seines Lebens so gerührt hat, lautet: „Wahrheit ist seine Stärke, Wahrheit verkünden uns seine Bilder, Wahrheit spricht sein Mund. Dadurch, daß er der wahre Mensch ist, dadurch eben ist er der wahre Künstler." Ja, ihm galt kein Schein, keine hohle Form. Und deshalb mußte die Mode an der Schwelle seines Hauses Halt machen: aber der Mensch wurde mit offenen Armen empfangen. Ich habe nie, außer in wenigen sonnigen Stunden ungetrübten und höchsten Naturgenusses, so mit voller Wahrheit als im Gespräche mit Cornelius die Worte des Faust auf mich anwenden können: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!" Diese Wahrhaftigkeit ganzer und freier Menschlichkeit, getragen von lebendigem Glauben, zuversichtlicher Hoffnung und warmer Liebe, ist eben der Grund, auf welchem die innere Lauterkeit seiner künstlerischen Schöpfungen beruht. Mit andern

Worten: seine tiefe und echte Religiosität war der unerschöpfliche Quell seiner Kunst, nicht nur in der Richtung der christlichen Stoffe, sondern auch der griechischen und profanen. Denn jede wahre Kunst war ihm etwas Göttliches. Gott, der Gegenstand seines höchsten und unerschütterlichen Vertrauens, offenbarte sich ihm in seinen künstlerischen Anschauungen und Erfindungen. Deshalb glaubte er in Demuth und Dankbarkeit an seine eigene Sendung, und deshalb war ihm die Kunst eine Prophetin, eine Verkünderin Gottes. Wie mächtig er von dieser Ueberzeugung durchdrungen war, und wie er Gott selbst im innersten Wesen der Kunst erkannte, hat er in glücklichen Stunden gern bekannt. In diesem Sinn sagte er einmal in einem unserer Gespräche, in der Tiefe seiner Seele innigst bewegt, zu mir: „Ja, das Letzte und Tiefste in der Kunst kann nicht Jeder sogleich sehen. Denn die Kunst hat auch ihre Mysterien. Sie ist wie die Religion: klar wie der Aether und geheimnißvoll wie der Aether. Glauben Sie mir, Freund, es ist so. Es sind geheime Dinge in der Kunst, die der Meister selbst erst sieht, wenn er sein Werk vor sich hat, und dann vielleicht auch nicht immer. Das ist das Walten des göttlichen Geistes, und der echte Künstler muß in Liebe, Treue, Hingebung, Fleiß und Gehorsam ihm folgen.“ Ein Mann, der so hoch von der Kunst denkt, und der selbst so Großes gewirkt hat, er gehört zu den edelsten und besten Geistern der Nation und der Menschheit. Möchte das Verständniß von ihm und dem Werke seines Lebens mehr und mehr in Ehrlichkeit, Treue und Hingebung gesucht und erreicht werden! Ein unerschöpflicher Schatz sittlicher Veredlung, innerer Bildung und tiefer Religiosität ist dem deutschen Volk und der Welt in Cornelius und seinen Werken gegeben. Und das deutsche Volk, wie die Menschheit, wird diesen Schatz zu heben wissen; daß können wir sicher und getrost sein.

In meinem Cornelius-Buche hatte ich ausgeführt, daß nur eine neue nationale Grundlage in unserm Vaterlande den Verfall der deutschen Kunst aufhalten, daß nur sie den künstlerischen Genius des Volkes zu weitern großen Thaten beflügeln kann. Ich schrieb dies vor dem Ausbruch des Krieges von 1866, und sagte (S. 332), einen Blick in diese bessere Zukunft richtend: „Dann wird man die Augen auf Cornelius richten, und erkennen, wohin dieser Mann von Jugend auf gestrebt. Mit Liebe

wird man ſich zu den Werken des deutſchen Künſtlers drängen, der die Ideale der Menſchheit in der reinſten Form zur Erſcheinung brachte; man wird in jeder ſeiner Arbeiten einen Schatz der Kunſt und des künſtleriſchen Wiſſens erblicken, ſich daran bilden und erheben. Daran aber müſſen wir feſthalten, daß ein neuer nationaler Boden in Deutſchland geſchaffen, niemals dürfen wir zugeben, daß die aufgedrungenen Zuſtände als berechtigte und geſetzliche anerkannt werden, wir müſſen uns zubereiten gewärtig zu ſein und nicht zu fallen, wenn der luftreinigende Sturmwind plötzlich hereinbricht." Dieſer Sturmwind iſt inzwiſchen, wenigſtens in ſeinem erſten großen Stoß, ſchneller hereingebrochen als wir alle ahnten; — Cornelius iſt geſtorben, und mit erneutem Eifer blickt man auf die Geſtalt und die Werke des großen Meiſters der deutſchen Malerei. Eine ſchöne Ausſicht für dieſes auf nationaler Grundlage wieder erweckte Streben zur künſtleriſchen Verwirklichung der Ideale iſt uns in jenem würdigen Entſchluſſe des Königs Wilhelm verbürgt, welcher die Wiederaufnahme des ſeit 1848 ruinenartig daliegenden Dombaues zu Berlin anordnet. Dieſes königliche Schreiben vom 21. März 1867 würde Cornelius wie ein Geſchenk des Himmels angeſehen, und Gott gedankt haben, daß ihm am Ziele ſeines Lebens noch die freudige Gewißheit geworden, für das höchſte Ziel ſeines Lebens und die Blüthe ſeines künſtleriſchen Schaffens die endliche monumentale Ausführung geſichert zu ſehen. Dieſes Geſchenk können wir nur an ſeinem Grabe niederlegen. Doch an ſeinem Grabe pflanzen wir die Hoffnung auf, daß die deutſche Kunſt, trotz aller feindlichen Richtungen, ſeinen Bahnen folgend, wachſe, gedeihe und blühe in innerer Lauterkeit und keuſcher Schönheit, herrlich von Geſchlecht zu Geſchlecht!

Genelli.

Die neuere Kunst, und ganz vornehmlich die deutsche, ist aus der organischen Entwicklung des nationalen Geistes naturgemäß empor gewachsen, und der große ruhmreiche Aufschwung, den seit fast drei Menschenaltern Baukunst, Bildnerei und Malerei bei uns genommen hatten, läßt sich nur aus dem eigensten Wesen des deutschen Volkes, seinen innern und äußern Erlebnissen begreifen. Aber diese Epoche, wenn man sie mit den früheren Blüthezeiten der Kunst, soweit Geschichte und Denkmäler uns davon erzählen, vergleicht, bietet, abgesehen von den Vorzügen anderer Art, die jenen eigen sind, sofort den entschiedensten und größten Unterschied dar durch ihre früher nie geahnte Universalität. Seit dem offenen Eintritt des protestantischen Principes in die Weltgeschichte, d. h. des Principes, welches die heiligsten Interessen des Menschen für frei und unabhängig erklärt von jeglicher im Menschen sichtbar sich darstellenden Autorität — seit jener Zeit ist der Mensch, wie nie zuvor, mehr und mehr auf sich selbst gestellt. Es scheint ein Gesetz der Weltentwicklung zu sein: daß die anfangs gleichartigen Massen der Völker sich im Laufe der Jahrhunderte, der Jahrtausende immer mehr zu einzelnen, selbständigen Individuen auflösen, die nach eigener Einsicht und mit freiem Entschlusse sich endlich wiederum zusammenschließen zu einem höheren, nicht mehr gleichförmigen, sondern reich gegliederten Ganzen. Diese unbegränzte Freiheit der Individualitäten-Bildung ist bisher noch auf keinem Gebiete menschlicher Thätigkeit so überraschend in die Erscheinung getreten, wie auf dem der neueren, besonders der deutschen Kunst. Denn die Kunst ist die individuellste Form, in welcher der menschliche Geist selbstthätig sich aussprechen kann. Wir finden daher nicht nur in der Baukunst ein eigen-

thümliches Schaffen und Weiterfördern in den Stylen aller früheren Zeiten, nicht nur in der Bildhauerei eine erhebliche Universalität in Bezug auf den Umkreis der darzustellenden Gegenstände, sondern wir nehmen ganz vorwiegend in der Malerei diese Erscheinung gleichsam eines Allumfassens wahr. Alle Zweige dieser Kunst, Historie, Bildniß, Landschaft, Genre, Thierstück und Stillleben, sind gepflegt, und in allen Zweigen Meisterwerke geschaffen worden. Dabei hat man auch technisch in allen Arten der Malerei gearbeitet. Die Historienmalerei wiederum für sich umschließt die größten Mannichfaltigkeiten und Gegensätze, und während sie in Cornelius die innige Verwebung des Antiken und Christlichen zu klassischer Vollendung darstellt, reißt sie in andern dagegen diese Richtungen zu äußerster Feindschaft auseinander. In andern dehnt sie dann auch die Vielseitigkeit auf die profane Geschichte, auf Bildniß und Landschaft aus. Dort sehen wir Carstens und Overbeck als die Träger der Gegensätze, hier dürfte kaum jemand Schnorr den ersten Preis streitig zu machen wagen. Wenn die früheren großen Kunstepochen der Geschichte, um ein Gleichniß aus der Physik einmal anzuwenden, so zu sagen innerlich ihrer Structur nach homogen waren, so ist demnach die neuere Kunst in ihrer Gesammtheit betrachtet ein aus heterogenen Elementen zusammengesetztes Ganze. Es handelt sich hierbei nicht um die Frage, was höher zu schätzen sei: Jenes oder dieses? obwohl es ein Naturgesetz ist, daß die Organismen, je edler sie werden, sich mehr und mehr von der Homogenität entfernen und zu geordneter Heterogenität sich entwickeln. Genug, daß wir innerhalb der neueren Kunst diese Mannigfaltigkeit, über deren Begriff und Wesen nach unseren Erläuterungen wohl kein Mißverständniß hier möglich ist, als eine neue und offenbar nothwendig aus der Zeit hervorgegangene Erscheinung erkennen.

Diese Bemerkungen werden es uns erleichtern, für Buonaventura Genelli den historischen Zusammenhang zu suchen.

Genelli ist bekanntlich 1798, im Todesjahre von Carstens, zu Berlin geboren, und der Sprößling einer durch deutsche Frauen sehr schnell germanisirten, ursprünglich römischen Familie. Im Genelli'schen Hause wurde das Andenken des großen Meisters und des theuern Freundes Carstens mit Liebe gehegt, und Buonaventura spielte als Knabe auf dem

etwa 5 Fuß hohen Carstens'schen Gypsmodell zum Denkmal Friedrich's des Großen herum, bis 1806 die Franzosen dieses Bild des verhaßten Siegers von Roßbach schwarz anstrichen, und so dessen Vernichtung begannen. Der Knabe sah auch im Hause bereits Zeichnungen, und später beim Besuch der Akademie Meisterwerke des großen Künstlers *). Von welcher Art und von welchem Umfang jedoch der Einfluß, der von dieser frühen Kenntniß Carstens'scher Arbeiten auf Genelli ausging, thatsächlich gewesen sei, wird sich kaum sicher nachweisen lassen, zumal bei unserem Künstler in jener Jugendzeit das Bewußtsein von demselben nicht klar entwickelt gewesen sein kann. Solche Beziehungen wirken still und unbewußt, aber sie entzünden das Talent im Kernpunkt des Lebens, und geben ihm oft unmerklich, aber entschieden, Richtung, Charakter, Eigenthümlichkeit und letztes Ziel für alle Zeit. Für die künstlerische Bildung Genelli's war dann das Vorbild seines Vaters Janus, eines talentvollen Landschaftsmalers, und das seines Oheims Johann Christian, des ausgezeichneten und wissenschaftlich gebildeten Architekten, natürlich von erheblicher Bedeutung. Auch dieser Umstand war für die eigenthümliche Entwickelung des Knaben nicht gleichgültig, daß er nach der Besetzung Berlins durch Napoleon mehrere Jahre in ländlicher Zurückgezogenheit zu Reichenwalde bei dem Freunde seiner Familie, v. Schierstedt, lebte. Es folgten die Jahre des Besuchs der Schule und der Akademie, und daran schloß sich das Jahr, in welchem er bei den Schützen in Berlin seiner Wehrpflicht als Freiwilliger Genüge leistete. So war das Jahr 1822 herangekommen, und nun zog Genelli, unterstützt von der Königin der Niederlande, der Tochter Friedrich Wilhelm II. von Preußen, nach Italien. Zehn Jahre blieb er in Rom, wo fast die ganze Zeit hindurch ein großer Kreis hervorragender deutscher Künstler weilte. Thorwaldsen, Schnorr, Overbeck und Koch waren die ersten unter ihnen, und Genelli verkehrte wohl dauernd am meisten mit Koch und dessen näherem Umgang, zu welchem Rhoden, Reinhart, der Teufels-Müller u. a. gehörten. Nach seiner Heimkehr verweilte er zunächst in Leipzig, um dort im Härtel'schen Hause zu malen, allein dieses Unternehmen zerschlug sich, und er siedelte

*) Vergl. Riegel-Fernow, Carstens S. 208. 337.

sich 1836 in München an, wo er bis 1859 blieb. Dann folgte er einem ehrenvollen Ruf des Großherzogs von Weimar, und lebt seitdem in dem stillen Musen-Wittwensitz an der Ilm.

Von Genelli's Werken ist eine erhebliche Anzahl durch Stich- und Steinzeichnung vervielfältigt worden, so daß es nicht so schwer hält, mit dem Künstler sich bekannt zu machen. Außer einzelnen Blättern sind hier ganz besonders die cyklischen Darstellungen zu nennen, die zum großen Theil gerade jetzt wieder in erneuter oder in neuer Gestalt vor das Publicum getreten sind: „Das Leben einer Hexe", zehn Blätter, gestochen von Merz und Gonzenbach, mit Erläuterungen von Herrmann Ulrici; „Umrisse zur Ilias und Odyssee", 49 vom Künstler selbst gestochene Blätter, mit einem Text von Ernst Förster; „Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie", 36 Blätter, gestochen von H. Schütz, mit Erläuterungen von Max Jordan; „Aus dem Leben eines Wüstlings", 18 große Blätter, lithographirt von G. Koch, mit Erläuterungen von Max Jordan und vom Künstler selbst; und „Aus dem Leben eines Künstlers", 24 große Blätter, gestochen von Merz, Gonzenbach, Schulz und Burger, mit Erläuterungen von Max Jordan. Eine große Menge nicht vervielfältigter Handzeichnungen ist durch allmäligen Verkauf zerstreut und in den verschiedensten Besitz übergegangen, doch mag wohl kaum eine zweite Stadt so reich an Genelli'schen Originalen sein als Leipzig, wo bei den Herren Brockhaus, Dr. Härtel, Eduard Eichorius, Dr. Max Jordan, Dürr, Boerner und Anderen viele und ausgezeichnete Blätter aufbewahrt werden; auch zu Weimar, im großherzoglichen Schlosse, wie im Museum, trifft man nicht wenige dieser werthvollen Handzeichnungen an. Hr. Buddeus in Düsseldorf besitzt die Originale der Hexe. In der Sammlung des Freiherrn von Schack zu München sieht man gleichfalls einige solche Blätter, doch treten diese hier gänzlich zurück gegen die großen Oelgemälde von Genelli, die sich daselbst befinden. Unser Künstler ist stets unendlich fruchtbar gewesen in Zeichnungen aller Art, vom einfachen Umriß bis zum ausgeführten Aquarell, und es läßt sich nicht leugnen, daß er gerade in diesen Darstellungsweisen eine hohe Meisterschaft entfaltet hat, allein dessenungeachtet werden die wenigen Oelbilder seiner Hand immer die hervorragendere Bedeutung beanspruchen. Hätte Genelli monumentale Werke a fresco ausgeführt, so würden diese

die erste Reihe behaupten; allein da dies nicht der Fall ist, so steigert sich der Werth jener Oelbilder nur um so mehr.

Der Freiherr von Schack nun besitzt deren vier Stücke, und neuerdings ist noch ein fünftes hinzugekommen. Zuerst ist es die Darstellung, wie die „drei Engel zu Abraham kommen und ihm die Geburt des Isaak verkünden", nach dem 18. Capitel im ersten Buch des Moses. Die Figuren sind etwa in Dreiviertel-Lebensgröße gehalten; der Kreide-Carton von der Größe der Ausführung in Oel ist durch Dr. Härtel in das Museum zu Leipzig geschenkt worden. Das zweite Bild gibt den „Raub der Europa" in figurenreicher Composition nach der zweiten Idylle des Moschos; es ist unlängst von J. Burger gestochen und hierdurch ziemlich allgemein bekannt geworden. Es folgt dann die sogenannte „Likurgos-Schlacht", deren Gegenstand der Ilias VI, 130 ff. entlehnt ist:

„Nicht des Dryas Erzeugter einmal, der starke Lykurgos
Lebete lang, als gegen des Himmels Mächt' er gestrebet:
Welcher vordem Dionysos, des Rasenden, Ammen verfolgend,
Scheucht' auf dem heiligen Berge Nyseion; alle zugleich sie
Warfen die laubigen Stäbe hinweg, da der Mörder Lykurgos
Wild mit dem Stachel sie schlug; auch floh Dionysos und tauchte
Unter die Woge des Meers, und Thetis barg im Gewandschooß
Ihn, der erbebt, angstvoll vor der drohenden Stimme des Mannes." (Voß.)

Eine weitere Ausführung dieses Mythos findet sich beim Apollodor (3. 5. 1.), doch reicht die homerische Stelle zum Verständniß unseres Bildes vollkommen aus. Der Lykurgos auf seinem Streitwagen in der Mitte der Composition erscheint durchaus als der Sieger, aber während er, durch die ausschweifende Lust der Bakchantinnen zum Zorn erregt, gegen den göttlichen Verleiher des Weines selbst und seine begeisternden Gaben blind anstürmt, entschweben, ihm unmerklich und sein Geschick wehmüthig betrauernd, auch der Gott der Liebe und die „flötenfrohen Musen." (Soph. Antig. 965.) Der Umrißkarton zu diesem Bilde ist ebenfalls im Museum zu Leipzig. Das vierte Gemälde ist eine reichgegliederte Composition, die so gedacht ist, als sollte sie die Rückwand eines Gartensaales schmücken. Sie theilt sich in ein großes Mittelbild, das den Herakles Musagetes, seine Thaten vor der Omphale und einer bakchischen Umgebung singend, zeigt — in zwei Seitenstreifen mit Liebesscenen — eine Predella mit dem Hochzeitszug des Bakchus und der

Ariadne, und in die Lünetten der Stichkappen mit vier Bildern aus der Geschichte des Ganymedes. Eine nähere Beschreibung dieser Darstellungen aus des Künstlers eigener Feder ist im Verzeichnisse der Schack'schen Gemäldesammlung abgedruckt. Das neueste dieser Bilder, welches ich leider noch nicht gesehen habe, stellt den Entwurf eines Theatervorhanges dar.

Die genannten Werke größerer Bilderfolgen zu besprechen, müssen wir uns versagen. Nur erinnern wir uns des bei Gelegenheit des Dante über Genelli's Dante-Zeichnungen (S. 266) Gesagten und verweilen einige Augenblicke bei der neuesten dieser Schöpfungen: den Darstellungen aus des Künstlers eigenem Leben. Sie sind gleichsam die Summa seines ganzen künstlerischen Daseins, gezogen und gewonnen aus den höchsten und wichtigsten Augenblicken innerer Entwickelung, so daß wir mit eigenen Augen in die Natur des Mannes hinein schauen dürfen. Seine kindliche Lust und Freude läßt er uns mit sich theilen, er nimmt uns mit in die Lehre, vertraut uns seine Seelenleiden und macht uns zu Genossen seiner Begeisterung. Nicht prosaische Lebensscenen führt er uns vor, nein, er versetzt uns ganz und mitten in die tiefste Poesie seines Kunstlebens und erhebt die Gemeinheit des wirklich Geschehenen durch holde Dichtung in das Reich allgemeiner Wahrheit. Ein Kunstwerk unantastbarer Gültigkeit und Dauer schuf er so, und zugleich erzählt er uns in demselben, wie der Künstler ward, wuchs, litt und strebte. Man hat deshalb mit vollem Rechte dieses Werk als künstlerisches Gegenstück zu Göthe's Wahrheit und Dichtung aufgefaßt, und die deutsche Kunst glücklich gepriesen, daß sie solche Früchte noch erzeugt.

Fehlt es so zwar nicht an hinreichendem und bequem zugänglichem Material, den Genelli kennen zu lernen, so fragt es sich doch, ob es auch so leicht ist, ihn zu verstehen. Denn seine Werke gehören zu jenen Kunstschöpfungen, welche sich nicht anbieten, und damit ist schon gesagt, daß ihnen ein hoher Grad künstlerischer Bedeutsamkeit eigen ist. Was durch alle Arbeiten Genelli's hindurchgeht, was zuerst in die Augen fällt, und was viele von den nicht tiefer eindringenden Beschauern zurückstößt, ist des Künstlers eigenthümliche Formengebung. Der Typus seiner männlichen und weiblichen Köpfe, bei aller Verschiedenheit des Charakters und des Ausdruckes, verleugnet sich nie; gewisse Haltungen und Stellungen,

die man nur bei ihm trifft, wiederholt er mit ſichtlicher Vorliebe; das Nackte hat mehr Fülle, Weiche und Rundung, die Gewandung mehr Zufälligkeit und dünnere, zahlreichere Falten, als beides in dem von Großheit und Idealität getragenen rein klaſſiſchen Styl der Fall iſt. Manche nun, welche dieſe ſo entſchieden ausgeprägten Eigenthümlichkeiten ſehen, und zugleich als etwas Ungewohntes oder Fremdes empfinden, ſind dann ſchnell bei der Hand und ſprechen von Manierismus, freilich nur weil ſie weder die Formengebung Genelli's verſtanden haben, noch von dem Worte Manierismus einen richtigen Begriff beſitzen. Denn Manierismus tritt nur da auf, wo die äußere angelernte Geſchicklichkeit der Hand, die maniera, von dem form-beſeelenden Geiſte des Künſtlers im Stich gelaſſen wird, und dieß iſt bei Genelli niemals der Fall. Vielmehr ſpricht er ſich ſtets, ganz nach der Weiſe aller echten und wahren Kunſt, in der Form nur ſo weit aus, daß er des Beſchauers eigener innerer Thätigkeit noch etwas überläßt, daß er die wiederholte Betrachtung durch ſtets neue Seiten und feſſelnde Züge belohnt. Auf dem lauten Markte muß man allerdings das, was man vorbringen will, gleich an die große Glocke hängen; eine edle Kunſt aber liebt es, wie das unerreichte Vorbild von Hellas ſie lehrt, mit Wenigem viel auszudrücken. Es iſt deshalb gewiß nur natürlich, daß man ohne ſeine Ausdrucksmittel, ſeine künſtleriſche Sprache zu verſtehen, auch dem Geiſte Genelli's und ſeiner Kunſt fremd bleiben wird. Um jene Sprache aber zu lernen, bedarf es keiner Grammatik, keines Wörterbuches; Liebe zur Kunſt, warme Empfindung und poetiſcher Sinn löſen ſchnell und leicht ihre Räthſel.

Aber die Kunſt iſt ja doch ein göttliches Myſterium, an dem der Uneingeweihte blind und kalt vorübergeht. Sollte es nicht Zauberworte geben, die dem Blinden das Geſicht, dem Todten das Gefühl geben, die den Sinn öffnen für die Geheimniſſe der Muſen? Mag ſein, daß die Hierophanten ſolche mächtige Zauberſprüche bewahren; allein ein offenes Auge, ein warmes Herz und ein freier Geiſt machen ſtets am Würdigſten und Sicherſten den Sterblichen fähig, die höchſten Weihen über ſeinem ſchwachen Haupte zu empfangen. Aber ahnen ſollte doch ſo Mancher, der auch nicht die eleuſiniſchen Weihen erhalten, das göttliche Geheimniß. Denn weſſen Namen trägt der doppelthauptige Parnaſſos, weſſen Dienſte

ist der Tempel von Delphi errichtet? Ein gemeinsames Heiligthum dem Apollon und dem Dionysos geweiht! Dort kann der Profane seinen Gedanken nachsinnen und ahnen lernen, daß der gottentsprossene Sohn der Semele Geistiges in der sinnlichen Natur erzeugt, und die Kundigen unter seinen Verehrern zum Kultus des Geistes und der Weisheit erhebt. Doch was sollen diese Mysterien uns hier? Sie sollen uns das Verständniß jenes Zauberwortes erleichtern, in welchem der Schlüssel auch zum Verständniß Genelli's und seiner Werke liegt. Und dieses Wort ist eben Dionysos Melpomenos, der Freund der Musen und der Förderer ihrer Künste.

Genelli ist eine dionysische Natur. Nur der Uneingeweihte, der den göttlichen Retter Leibes und der Seelen nicht kennt, nimmt an diesem Namen Anstoß. Nicht blos der Charakter in der Formengebung von Genelli's Gestalten ist weich und voll, mann-weiblich und dionysisch, daher ihm denn auch ein Herakles nicht ganz gelingt; sondern die Richtung seiner Natur, seines Geistes, seiner Kunst überhaupt ist dorthin gewendet. Wo Genelli in diesem Kreise sich bewegt, da sind seine Schöpfungen vollkommener als wenn er sich in Dante vertieft, oder als wenn er die Thaten des Achilleus schildert. Durch und durch an Seele und Körper gesund, in sich geschlossen, voll sprühenden Geistes, mächtigen Schaffenstriebes und lebendigen Dichterfeuers, abstrahirt Genelli Geistiges vom Sinnlichen nicht; er hat Lust und Freude am Sinnlichen, und liebt anakreontischen Genuß. Da ist eben bei aller Sinnlichkeit niemals Gemeinheit, von allem Genuß ist edles Geistesleben untrennbar. Will man für eine solche ganze, volle und entschiedene Natur einen Namen haben, so gibt es nur Einen: Dionysos.

Genelli hat, vermöge angeborner Eigenschaften und Talente, das hellenische Alterthum mit vollster Liebe ergriffen, aber er faßt es weniger von der klassisch-idealen als von der sinnlich-poetischen Seite auf. Deshalb geht seine Formengebung nicht dem Phidias, dem Rafael, dem Carstens und Cornelius nach, sondern sie ist ganz eigenthümlich, specifisch Genelli'scher Art. An Stelle des strengen Styles ist Weiche, Anmuth, Grazie und reizende Sinnlichkeit getreten, und wenn dies letztere auch bei andern Meistern, wie etwa einem Correggio, anzutreffen ist, so ist doch unser Künstler seiner Natur nach antiker, seiner Erfindung nach poetischer.

Denn sein hellenischer Sinn ist entschieden auf die Sache aus nach Inhalt und Form. In Bezug auf jenen dichtet er im Geiste der alten Mythen selbständig, und bildet überkommene Stoffe künstlerisch weiter aus; überall gibt er neue Gedanken, sinnige Verknüpfungen, feine Anspielungen und fesselnde Motive. Er ist eben, alles in allem, ein Urpoet. Hinsichtlich der Darstellung tritt bei ihm das rein malerische Farbenelement zurück, obwohl ein seltener und ausgezeichneter Sinn für schöne Farben-Harmonie sich nie verläugnet, obwohl viele seiner Aquarellen in ihrer maßvollen feinen Färbung einen außerordentlichen Reiz entfalten. Die Oelbilder hängen nun freilich, um ihre Farbe recht würdigen zu können, in der Schack'schen Gallerie höchst unvortheilhaft zwischen coloristischen Effectstücken Feuerbach's und Piloty's, ähnlich wie man zu Stuttgart Schick's Apollo mitten hinein zwischen Kaulbach's unerfreuliches Effectstück der „Schlacht von Salamis" und Rustige's an und für sich so lobenswerthen „Alba in Rudolstadt" gestellt hat. Aber dennoch, wenn man dort sich auch vorsätzlich auf Genelli's Bilder, um das Auge nicht zu stören, ausschließlich beschränkt, muß man zugeben, daß auch diese Färbung, wie die Formengebung es war, uns ungewohnt erscheint. Wer lediglich Sinn für starke Farbeneffecte hat, wird hier über Farblosigkeit und tausend andere Mängel klagen; wir wollen mit diesem nicht rechten, ebenso wie wir diejenigen um ihre Augen keineswegs beneiden, welche bei Carstens und Cornelius die abenteuerlichsten Schwächen der Malerei und des Farbensinns erblicken. Hätten solche Tadler das Wesen dieser Künstler wahrhaft verstanden und lebendig empfunden, so würden sie einsehen, daß die Kunstgeschichte sich nicht aus vorgefaßten Meinungen und abgeleierten Phrasen, sondern aus genetischer Erkenntniß aufbaut. Auch Genelli bietet so viel Positives, daß es für die historische Betrachtung dieses Künstlers unerheblich sein würde, wenn auch seine Färbung um ein gutes Theil bunter, lebendiger und tiefer wäre. Ich bin weit entfernt zu bestreiten, daß hier nicht eine Vervollkommnung möglich und wünschenswerth sei, allein welches menschliche Werk ließe solche Möglichkeiten und Wünsche nicht übrig! Viel fruchtbarer, ehrenvoller und klüger ist es aber, die etwaige Schwäche in einem Theile der Kunst aus dem Wesen und Bildungsgang des Künstlers selbst heraus verstehen zu lernen. Und in Bezug auf Genelli gibt uns seine antike

Richtung, seine dionysische Natur, unter steter Berücksichtigung seiner außerordentlichen Vorzüge, genügende Aufklärung. Vielleicht auch, daß die Unterordnung der Färbung bei Genelli ein Gegengewicht bildet gegen die sinnlichen Elemente seiner Darstellungen, die in Verschmelzung mit coloristischen Vorzügen möglicherweise das Maß der Schönheit und die Gränze des Edel-schicklichen doch hie und da um etwas überschreiten könnten.

In der Formengebung des Nackten und der Gewänder, im Typus der Köpfe, in Haltung und Stellung seiner Gestalten ist Genelli, wie bereits erwähnt, durchaus eigenthümlich und original. Neben dem Großartigsten, Edelsten und Schönsten geht auch zuweilen etwas Wunderliches her, wie z. B. wenn er die von ihm bevorzugte Stellung, in welcher die Linien des Oberkörpers und der Unterschenkel parallel laufen, zwischen beiden aber die Oberschenkel rechtwinkelig stehen, auch auf eine schwebende Muse anwendet. Seine Gruppenbildung ist meist voll, doch nie unklar, zuweilen ein wenig willkürlich, doch immer geistreich und oft auch stylvoll; in ihr ganz besonders spricht sich ein so feines und reiches Gefühl für Schönheit der Linien aus, wie es nur in den Werken der bevorzugtesten Künstler sich findet. In der Composition endlich legt Genelli nicht selten seinen Sinn für strenge Gliederung und klassisch-monumentale Anordnung in hervorragender Weise an den Tag, und auch durch diese, nur den Auserwählten beschiedene, Gabe erhebt er sich zu großer künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung.

Mit einem Worte: Genelli ist das, was er sein will, kann und soll, ganz, und es ließe sich kaum denken, daß Jemand, der Genelli's Aufgabe erfüllen sollte, nicht auch dessen Schwächen hätte; denn diese liegen in der ganzen Richtung sachlich und persönlich bedingt. Das Einzige, was sich vielleicht hinzuthun ließe, wäre eine wirkungsreichere Färbung; allein, wie schon bemerkt, entspringt sofort das Bedenken: ob der Charakter vieler, und zwar der schönsten, Arbeiten unseres Künstlers nicht darunter leiden würde. In Genelli's Sinnlichkeit ist feuriges Leben, volle Menschlichkeit, reine Natur, aber nie Gemeinheit, vielmehr eine paradiesische Keuschheit; und sollten solche Eigenschaften nicht von ihrer Integrität verlieren können, wenn coloristische Reize und die volle Illusion der Farbe diese Darstellungen den Sinnesorganen des Beschauers allzu nahe bringen?

Diese Keuschheit bei aller Sinnlichkeit in Genelli's Werken kann man nicht genug betonen, und sie wird Jedem in die Augen springen, der z. B. unseres Künstlers Composition der „Liebesgötter" mit der durch heimlichen Photographien-Vertrieb leider allzu bekannten Zeichnung desselben Gegenstandes von Kaulbach vergleicht. Echte künstlerische Begeisterung für alles Schöne und wahrhaft Menschliche ist, wenn auch der Becher freudiger Sinnlichkeit zuweilen etwas überschäumt, niemals gemein. Und Genelli's Werke sind durchaus Schöpfungen edler Künstlerbegeisterung. Man hat an ihnen zu leben, denn sie geben etwas Dem, der sich ihnen hingibt; für oberflächliche Betrachtung sind sie, so wenig wie je ein Erzeugniß echter und wahrer Kunst, nicht gemacht.

Genelli ist eine der originellsten, vielleicht überhaupt die originellste, Erscheinung in der ganzen neueren deutschen Kunst, aber er ist auch eine der einseitigsten, vielleicht ebenso einseitig wie in einer andern Weise Overbeck es ist. Dies ist eben nothwendig; denn die Steigerung der in ihm vertretenen Geistes- und Kunstrichtung bis zur Einseitigkeit macht ihn gerade so hervorragend eigenthümlich, originell und bedeutend. Deshalb hat er auch eigentlich weder Vorgänger noch Nachfolger, weder Lehrer noch Schüler. Einsam und für sich allein steht er da in der ganzen neueren Kunstgeschichte, fußend auf dem ewigen Rechte seines angebornen Talentes und der Freiheit der Individualitäten-Bildung in unserem Jahrhundert. Auch mit Bewußtsein, durch den Drang seiner Natur bestimmt, hat Genelli sich ganz auf sich selbst gestellt, und fremde Einflüsse und Berührungen beharrlich zurückgewiesen. Dies hat man ihm oft verdacht, und er ist namentlich getadelt worden, daß er seinerzeit das Anerbieten des Cornelius, an den Frescomalereien der Ludwigskirche Theil zu nehmen, entschieden ablehnte. Mit Unrecht. Der Künstler wäre dort nicht an seinem Platze gewesen, und der fremde Tropfen in seinem Blute hätte vielleicht die eigenthümliche Gesundheit der Säfte und des ganzen Organismus doch gestört. Einer solchen Persönlichkeit ist natürlich auch ein hoher Grad berechtigten und edlen Künstlerstolzes eigen, der freilich, indem er nur sich folgt, zuweilen auch willkommenen Nutzen und angenehme Vortheile des Lebens verscherzt. So sandte er z. B. seinem fürstlichen Gönner in Weimar die Ernennung zum Professor, natürlich mit einem

angemeſſenen Schreiben zurück; und dies iſt ehrenvoll für den Künſtler, der in den Jahren des Genelli mit Recht behauptet, daß ſein Namen ihm lieber iſt als ein leerer Profeſſor-Titel. Der Großherzog würdigte dieſen Stolz; er kam perſönlich zu Genelli und beſtimmte ihn, aus ſeiner Hand wenigſtens einen Orden anzunehmen.

Wie man dem Correggio das Wort zuſchreibt: „Anch' io sono pittore!“ ſo iſt es der Wahlſpruch Genelli's: „Auch ich habe einen Degen!“ Und er führt ihn mit Fug und Recht, denn er hat ſeines Theiles redlich mitgekämpft in dem großen Kampfe der künſtleriſchen Wiedergeburt Deutſchlands, welchen Carſtens heldenmüthig ſich opfernd eröffnete. Genelli nun folgte zwar dem allgemeinen Vordringen und der ſiegreichen Fahne, aber als Unterfeldherr war er doch gleichſam ſein eigener Führer und ohne Mannſchaft; im Einzelkampf eroberte er, während die Anderen den großen Hauptſturm ausführten, ganz allein eines der wichtigſten Seitenwerke.

Er hat im Umkreis unſerer neueren Kunſt eine hervorragende Stelle rühmlichſt ausgefüllt, die ohne ihn eine empfindliche Lücke geblieben wäre. Ein bedeutungsvolles und reiches Lebenselement des Alterthums und der geſammten Menſchheit hat er uns in künſtleriſch-poetiſcher Verklärung mit geiſtiger Tiefe und hohem Talent anſchaulich gemacht. Dies aber konnte er nur vermöge ſeiner eigenen ihm angebornen dionyſiſchen Natur. Wüßte man nicht, daß unſer Künſtler ein Spree-Athener iſt, ſo könnte man ihn mit dem Chor im König Oedipus fragen: ob etwa Dionyſos, der droben auf den gebirgigen Höhen wohnt, ihn von einer der helikoniſchen Jungfrauen gewann? Sein Leben hat er dem gemeinſchaftlichen Dienſte der delphiſchen Gottheiten gewidmet, ſeine Werke ſind die Opfer, die er auf dem gemeinſamen Altar des Apollon und Dionyſos dargebracht. Aber leider iſt dieſer Mann zu Berlin ans Licht gekommen, und damit fällt die ſchöne Sage in das unſchöne Waſſer der Sprea. Oder ſollten die hochwaltenden Götter doch zuweilen noch ein gnädiges Erbarmen empfinden, und ſich etwa gar ſo weit herablaſſen, daß ſie aus jener viel verkannten und ſchwer verketzerten Stadt ſich einen ihrer größten Lieblinge erwecken? Wer aber kennt die Geheimniſſe des himmelumwandelnden Apollon und des heiligen Dionyſos!

Karl Rahl.

Man könnte sehr mißmuthig werden, wenn man alle die Widerwärtigkeiten betrachtet, mit denen jeder einzelne deutsche Künstler von ungewöhnlicher Begabung seit der Zeit des Carstens zu kämpfen hatte, ja man könnte dem deutschen Volke mit Ernst vorwerfen, daß es seine Talente nicht, wie sich's gebührt, fördert und pflegt. Allein wer darf vergessen, wie die öffentlichen Zustände in Deutschland vor und bald nach den Freiheitskriegen sich gestalteten! Selbst mitten in den Glanz der Ludwig'schen Kunstepoche fällt der finstere Schatten politischer und kirchlicher Reaction hinein, der nebst einigen anderen Ursachen dahin wirkte, den Künsten die freie Luft und den gesunden Boden zu verderben. Doch diese Zustände in München und die in Berlin, in Dresden und einigen anderen Orten erscheinen immer noch sehr beneidenswerth gegen die Lage, in welcher sich die Künste am Mittelpunkte der Metternich'schen Wirthschaft zu Wien befanden. Nimmt Oesterreich überhaupt in der deutschen Geistesentwickelung seit 150 Jahren eine gesonderte und gleichgültige Stellung ein, so gilt dies auch besonders von der Kunst. Nur das Höfische, Kirchliche und Unbedeutende wurde mit gnädigem Auge angesehen, jede freie Regung des dichterischen Geistes auch hier niedergeschlagen. Lange Zeit wurden die Bilder eines Peter Kraft, die Schlachten von Aspern und Leipzig, der Abschied und die Heimkehr des Landwehrmannes, als das Höchsterreichbare bewundert, bis man später seine Neigung der Malerei im frommen Geiste des Concordats zuwendete. In der Bildhauerei aber begünstigte man die Italiener, unter denen Canova und Marchesi die bedeutendsten waren. Erst seit dem Unglück des Jahres 1859 trat eine Aenderung zum Besseren ein, und erst das Unglück des

Jahres 1866 führte zu einem ernstlichen Umschwunge der Dinge. So hat auch die Kunst in Oesterreich unter volksfeindlichen Regierungsgrundsätzen schwer leiden müssen, und der alte Spruch: quidquid delirant reges plectuntur Achivi! hat wieder einmal seine Erfüllung gefunden. Daß aber in dem Volke trotzdem Kraft und Anlage liegt, beweisen die Talente, welche sich durch Ströme von Widerwärtigkeiten und Anfeindungen hindurch arbeiteten und zur Geltung brachten. Hierzu gehört in erster Stelle Karl Rahl.

Rahl war ein Mann von natürlicher Liebe zur Freiheit und zum Menschenwohle und dadurch ein erklärter Feind der gewaltsamen Regierungssysteme und der priesterlichen Bedrückungen. Deshalb ward er verfolgt bis wenige Jahre vor seinem Tode, angefeindet und niedergehalten auf eine unendlich schmachvolle Weise. Jeder bigotte Hanswurst, der einen Heiligen zurecht pinselte, stand neben Rahl wie der Engel neben dem Teufel, und Rahl's Namen mit Theilnahme und Beifall nennen, war ein sicherer Anlaß, sich die Ungnade der maßgebenden Leute zuzuziehen. Darf man es aber eigentlich ultramontanen Polizeiköpfen verargen, daß sie an Rahl keinen Geschmack fanden? Weit eher dürfte man Rahl vorwerfen, warum er sich von Wien nicht gewaltsam getrennt und freie Luft aufgesucht habe. —

Rahl's Vater war der geachtete, aus Heilbronn gebürtige, Kupferstecher Karl Rahl in Wien, der unter anderen nach Carstens und besonders nach Wächter gearbeitet hatte. Er gab seinem am 13. August 1812 gebornen Sohne eine sorgfältige Erziehung und nährte dessen Liebe zur Kunst und zum Alterthum durch gute Kunstwerke und Bücher. Schon als achtjähriger Knabe versenkte sich dieser im Plutarch und begeisterte sich an den Homerischen Helden. Im Jahre 1827 trat er in die Akademie ein und errang in seinem zwanzigsten Jahre mit einem Bilde „David in der Höhle Adullam" den Preis, doch scheint es, daß er das mit diesem Preise verbundene Reisestipendium seiner Jugend wegen entweder gar nicht oder nicht sogleich erhielt. Ueber diesen Punkt widersprechen sich die Nachrichten; doch im Jahre 1834 trat er seine Wanderschaft an, von der er erst im Jahre 1848 in seine Vaterstadt zurückkehrte.

Diese 14 Jahre verwendete er zu seinem Studium und zur Hervorbringung zahlreicher Arbeiten mit rastlosem Fleiße. Von 1834 bis 1836 war er in München, wo er sich so in Cornelius vertiefte, daß er sich später dessen Schüler nennen konnte; dann zog er gen Venedig und versenkte sich in die Farbenpracht der venetianischen Natur und Malerei; von dort aber ging er nach Rom, wo der historisch-klassische Geist, die zahllosen Alterthümer und der Umgang mit dem deutschen Künstlerkreise, den noch ein Thorwaldsen zierte, mächtig auf ihn einwirkten. In Rom blieb er dann fast die ganze Zeit mit wenigen Unterbrechungen, von denen er die eine 1838 zu einer Reise nach Deutschland, die andere 1845 zu einem Ausfluge nach Paris benutzte. Nachdem er schon 1835 als junger Künstler von 23 Jahren mit einem Oelbilde: „Hagen und Krimhilde an Siegfried's Leiche" Aufsehen erregt hatte, entstanden dann in dieser Zeit neben kleineren Werken im Auftrage der österreichischen Regierung die beiden großen Oelgemälde: „König Manfred's Leiche auf dem Schlachtfelde von Benevent" und „Manfred's Einzug in Luceria". Das letztere Bild ward 1846 beendigt, in einer Zeit, wo die Schwärmerei für die belgische Geschichtsmalerei Mode war, und wo es Pflicht gewesen wäre durch jede hervorragende Leistung den Gallait's und Biève's die Spitze zu bieten. Statt dessen beruhigte man sich in Wien mit der Genugthuung, dem Künstler ja 4000 römische Thaler bezahlt zu haben, rollte die Leinwand auf und legte sie zu dem früher schon aufgerollten ersten Manfred-Bilde. Dagegen wurde ein anderes Gemälde „die Christenverfolgung", welches Dr. Abendroth in Hamburg erwarb, und das in kleinerer Wiederholung in der Wagener'schen Gallerie zu Berlin sich befindet, sehr schnell bekannt. Leider konnte Rahl seinen Entwurf des Gegenstückes hierzu, einer Philosophenverfolgung durch die Christen, wozu er die Geschichte der Hypatia von Alexandrien gewählt hatte, nicht ausführen.

In dem ereignißvollen Februar des Jahres 1848 war Rahl in Paris, um Ludwig Philipp zu malen, wandte sich aber dann nach Deutschland zurück und war im März zu Berlin. Mit Leidenschaft und kühnster Hoffnung in die große Bewegung hineingerissen, machte er eine Skizze von dem bekannten Augenblick, wo Friedrich Wilhelm IV. auf dem

Altan des Schlosses die unten vorbeigetragenen Leichen der Gefallenen begrüßt, und erfand später eine neue Volkstracht, die, wie sein Freund Karl Vogt berichtet, von ihm zur Uniformirung eines Corps der Rache angewendet wurde. Er hielt an verschiedenen Orten Wahlreden und zog auch auf den Kriegsschauplatz nach Schleswig-Holstein, wo ihn die bekannten traurigen Ereignisse zur Umkehr und zur Reise nach Wien veranlaßten. Von Seiten der akademischen Legion, in deren Künstlercorps er getreten, schickte man ihn in das Studentenparlament nach Eisenach, und so traf es sich, daß Rahl nicht in Wien war, als Windischgrätz die Stadt besetzte. Hierdurch entging er, gleichsam wie durch besondere Fügung, allen Folgen dieses mit Grausamkeit ausgebeuteten Sieges, und es war ihm vergönnt, der Kunst in seltener Weise noch zu dienen.

Weshalb Rahl nach dem Eintritte der Reaction Wien nicht wieder verließ, ist augenblicklich noch nicht bekannt, aber Wunder muß es nehmen, daß er, der einsame Künstler, mächtigen und gefährlichen Feinden gegenüber blieb. Hierdurch hat er jedenfalls als Mann seinen Charakter auf eine nachahmungswerthe Weise bethätigt, und kluge Freunde haben neben ihm rettend und helfend nicht gefehlt. Es gelang im Jahre 1850, den Künstler als Professor an die Akademie zu bringen, ihm Malereien in der Altlerchenfelder Kirche und im Arsenal zuzuführen und in Aussicht zu stellen. Allein die Frommen erhoben laute Klagen gen Himmel, erklärten Staat und Kirche in Gefahr und setzten ein moralisches Ketzergericht durch. Rahl mußte die Akademie verlassen, und da wo er malen sollte, machten sich Führich und Blaas mit ihren ultramontanen und höfischen Bildern breit. War es schon ehrenvoll, daß nach dem 29. October 1848 Rahl Wien nicht aufgegeben hatte, so zeigte der jetzt amtlich, kirchlich und gesellschaftlich als Paria behandelte Mann den Ernst seines Strebens und die Kraft seines Willens in großartigem Maße. Was er gelitten, wer will es gänzlich ermessen? Allein das harte Schicksal beugte ihn tief. Wir erkennen dies aus einem Briefe, den er im Jahre 1857 an Cornelius schrieb, und aus dem wir entnehmen, daß er damals neue Aussichten zur Ausführung öffentlicher Werke haben mußte, und daß Cornelius für ihn eingetreten war. Dieser Brief lautet:

„Hochwohlgeborener Herr!
Hochgeehrteſter Herr Director!

Wenn ich erſt heute komme, um Ihnen meinen tiefgefühlten Dank für Ihr gütiges und für mich ſo ehrenvolles Schreiben auszuſprechen, ſo geſchieht es gewiß nicht, daß mich nicht mein erſtes Gefühl daſſelbe als dringende Pflicht und freudige Aufgabe dazu aufgefordert, ſondern blos deshalb, weil ich Ihnen, Herr Director, auch gerne die ſegensreichen Folgen davon mittheilen wollte, und da der langſame Kampf gegen die Raffinerie der Intriguen mich beinahe aufs neue irre geführt hat, und mir eine Entſcheidung ſchon heute hoffen ließ, die ſich morgen wieder ins Nebelgraue verlief, ſo harrte ich Tag für Tag, bis ich endlich deutlich ſehe, daß leider auf dieſem Wege noch einige Zeit ſo fortgehen könnte, während deſſen Euer Hochwohlgeboren mich für den undankbarſten Menſchen halten müßten. Herr Director! ich danke Ihnen von Grund meines Herzens und verſichere Sie, daß ich Sie für einen meiner größten Wohlthäter halte, den ich im Leben kennen gelernt habe, denn nachdem ich Ihrem großartigen Wirken in der Kunſt und Ihrem anſpornenden Beiſpiel ſo viel meiner Ausbildung ſchuldig bin, ſo haben Sie mir meine künſtleriſche Ehre durch Ihr ehrenvolles Zeugniß gerettet. Sie haben, Herr Director, mir eine Baſis, ein Fundament gegeben, nachdem dieſe Menſchen mir den Boden unter den Füßen weggezogen haben, und wenn Ihre gewaltige Stimme den Sturm beſchwört, ſo mögen ſich Euer Hochwohlgeboren verſichert halten, daß ich gewiß nichts verſäumen werde, um das Vertrauen zu rechtfertigen und Alles aufbieten werde, um die Hoffnungen zu erfüllen, welche Sie in mich geſetzt haben. Die Sache iſt in ein neues Stadium getreten und die Hoffnung winkt aufs Neue, der Gedanke, in meinem Vaterlande ein ſo bedeutendes Werk ſchaffen zu können, unterſtützt durch Ihre Billigung, hoffe ich wird mir Kraft geben es ſo weit zu vervollkommnen, um es als ehrenwerth erſcheinen zu laſſen, beſonders, wenn Euer Hochwohlgeboren mir Dero gütigen Rath ſchenken wollen, wenn ich ſo

glücklich sein sollte, die Cartons in Rom ausführen zu können. Sobald eine endgültige Entscheidung erfolgt ist, so erlaube ich mir Sie damit zu belästigen.

Ich schätze mich glücklich, noch in der Zeit studiren und wirken zu können, wo Männer wie Sie leben und es mir vergönnt ward, durch solche Beispiele eine klare Einsicht von der wahren Größe der Kunst zu erlangen. Indem ich der Frau Directorin vielmals die Hände küsse und mich der freudigen Hoffnung überlasse, Euer Hochwohlgeboren froh und gesund in Rom wiederzusehn, bitte ich die Versicherung meiner unbegränzten Verehrung zu genehmigen

von Euer Hochwohlgeboren

dankschuldigstem Schüler

Carl Rahl.

Wien, den 13. Mai 1857.

Der Herr Hansen empfiehlt sich ergebenst."

Ob die hier erhofften Aufträge sich auf Malereien für die Regierung bezogen, kann ich nicht erkennen, doch möchte ich es bezweifeln, vielmehr glaube ich, daß es sich um die Arbeiten für den Freiherrn von Sina handelte. Denn um diese Zeit begann Rahl im Auftrage dieses reichen Kunstfreundes die Fresken an der Stirnseite und in der Vorhalle der von dem Architekten Hansen umgebauten griechischen Kirche zu Wien. Der günstige Ausfall dieser ersten monumentalen Arbeit veranlaßte den kunstsinnigen und in seiner diplomatischen Stellung, als griechischer Gesandter, unabhängigen Gönner unseres Künstlers, im Speisesaale des Sina'schen Palastes zu Wien die vier Elemente, und im Thorwege die Künste und Jahreszeiten nach Entwürfen von Rahl malen zu lassen. Gleichzeitig bestellte er vier große mythologische Bilder für den Festsaal und ertheilte dem Künstler einen neuen Auftrag, der in großen farbigen Entwürfen zu einem Friese im Universitätsgebäude zu Athen bestand.

Im Frühjahr 1859 reisete Rahl nach Griechenland, um sich für dieses Werk vorzubereiten und besuchte, indem er den Umweg über Genf nicht scheute, kurz vor dem Ausbruche des italienischen Krieges, dort Karl Vogt. Der letztere erinnert sich zwar nicht mehr deutlich der ihm von

Rahl vorgelegten Photographieen und mitgetheilten näheren Umstände, aber dennoch bringt er wörtlich einige Aeußerungen des Künstlers vor. Es scheint daß Vogt mit Interesse nur das Politische aufgenommen, das Künstlerische aber gleichgültiger angesehen habe. Wir erfahren aber von ihm so interessante und merkwürdige Dinge, daß ich die kurze Stelle hier ganz anführen will: „Du glaubst nicht, welche Schwierigkeiten ich dabei zu überwinden hatte. Diese Oesterreicher haben beständig Krieg geführt, und wenn man die Sache beim Lichte betrachtet, so haben sie nur deshalb gesiegt, weil sie mehr Schläge aushalten konnten, als ihre Gegner. Daraus soll man nun Siegesfresken machen; und dann die Häckeleien und Nebendinge. Da war es mir einmal gelungen, irgend einen Erzherzog in den Mittelpunkt eines Bildes zu stellen, natürlich auf einem weißen Rosse; das weiß doch ein jedes Kind, daß helles Roth und reines Weiß die leuchtendsten Farben sind, welche zuerst die Blicke auf sich ziehen, und daß im Vatican auf dem Rafaelischen Bilde, Kaiser Constantin, der Sieger, nicht umsonst auf einem Schimmel sitzt. Aber den Höllenspectakel hättest du sehen sollen, den mein erzherzoglicher Schimmel unter all' den Epauletten machte. Ich wußte gar nicht warum? bis ich endlich erfahre, daß in der k. k. Armee nur die Trompeter auf weißen Pferden reiten. Sage nun selbst, wie es möglich ist, solchen Kunstbegriffen entsprechende Bilder zu malen? — Gibt's Krieg? Glaubst du es wirklich? Jeder vernünftige Mensch muß wünschen, daß wir geschlagen werden. Das ist das einzige Mittel, um aus diesem Sumpfe herauszukommen. Aber lange wird die Wirkung nicht vorhalten."

Für den Großherzog von Oldenburg machte er im folgenden Jahre, 1860, Entwürfe zu mythologischen Malereien im Festsaale des dortigen Schlosses, die leider nicht ausgeführt wurden, und 1861 malte er zwölf große Figuren auf Goldgrund an der Façade des sogenannten Heinrichshofes zu Wien. Seit 1862 begannen dann auf eine Empfehlung von Kaulbach hin die Arbeiten in dem Todesco'schen Prachthause zu Wien, wo in acht Räumen Fresken verschiedener Art entstanden. Den Glanzpunkt dieses Palastes bildet der Festsaal, in welchem Rahl an Wand und Decke die Geschichte des trojanischen Paris dargestellt hat. Diese vorzüglichen

Compositionen sind seit Kurzem in Photographieen allgemein bekannt geworden. Eine Anzahl kleinerer Aufträge gingen hier zwischen, namentlich 20 Zeichnungen aus der Argonauten-Sage als Entwürfe für Malereien im Palaste des Grafen Wympffen, mehrere Heilige für die erzherzogliche Kapelle zu Hörnstein, und das Mädchen aus der Fremde für die Villa Wisgrill zu Gmunden. Die letztere Composition ist in einem guten Hozschnitt in der leipziger Zeitschrift für bildende Kunst von 1866 S. 109 mitgetheilt; wenn aber daselbst in dem begleitenden Texte von C. v. Lützow behauptet wird, es liege hier eine Allegorie vor, und wenn nun auf dieser Unterlage einige Ausfälle auf die Gegner der künstlerischen Allegorie gemacht werden, so ist dies nur dadurch zu begreifen, daß der Verfasser keine Kenntniß von Dem hat, was die Aesthetik unter Allegorie versteht. Denn Rahl's Bild ist nicht entfernt eine Allegorie, der wirklichen Bedeutung dieses Wortes nach.

Die seit Ende 1859 veränderten politischen Verhältnisse in Oesterreich begünstigten die Annäherung der maßgebenden Kreise an diesen Mann, der inzwischen durch Arbeiten für Private und für Ausländer eine österreichische Berühmtheit geworden war. Man trug ihm die Ausschmückung des großen Treppenhauses im Arsenale auf, da bereits die Ruhmeshalle, für die er einst so bedeutende Entwürfe gemacht hatte, von dem Hofmaler Blaas fast beendigt war. Und nicht lange vor seinem Tode bestellte man bei ihm Zeichnungen zum Schmuck der Decke und des Prosceniums, wie auch zum Vorhange in dem neuen Opernhause, nachdem unter dem Ministerium Schmerling die Verehrer des Künstlers seine Wiedereinsetzung in die akademische Professur und die Verleihung eines Ordens, wenn auch nicht ohne Mühe, erreicht hatten. Die Vollendung dieser Entwürfe und eines Cartons „die Cimbernschlacht" für die Sammlung des Freihern von Schack zu München waren die letzten Arbeiten des Meisters. Jene Wiedereinsetzung fand aber, außer dem Rechte der Sühnung einer Gewaltthat, ihre vornehmliche Stütze in Rahl's ungemeinen Erfolgen als Lehrer. Als er damals die Akademie verlassen mußte, begleiteten ihn 25 seiner Schüler in seine eigene Werkstatt auf der Theresianumsgasse, wo er sie durch Arbeit und methodische Lehre zu Künstlern ausbildete. Als Rahl starb, trauerten dort 80 junge Maler

um ihren Meister und viele unter diesen haben sich einen ehrenvollen Namen erworben. Einer der hoffnungsvollsten aber, Camillo Genelli, der Sohn Buonaventura's, eines treuen Freundes von Rahl, fand bald nachher zu Weimar ein vorzeitiges Grab.

So war Rahl trotz aller Kämpfe und Maßregelungen durchgedrungen und zu voller Anerkennung gelangt. Er war jetzt Professor an der Akademie der bildenden Künste, Ritter des Franz Josephs-, des griechischen Erlöser- und des oldenburgischen Hausordens, Hofmaler des Großherzogs von Oldenburg, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München und der École des Beaux-Arts in Brüssel, sowie Meister des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt. Da im Frühjahr 1865 brach bei ihm eine Krankheit aus, die man nicht sicher erkannte, und die man zweifelnd für Magenkrebs hielt. Die Section der Leiche ergab später, daß eine übermäßige Fettbildung die inneren Organe überwuchert und erstickt hatte. Der Künstler fühlte seinen Tod herannahen und tief gerührt sagte er zu seinen Freunden und Schülern: „Ich bin nur mein Schatten mehr und mein Licht will nicht mehr brennen; blaset zu, so ist es aus." Acht Tage vor seinem Ende verließ ihn die Besinnung, am 5. Juli empfing er die Sterbesacramente und am 9. Juli 1865 verschied er plötzlich und leicht. Camillo Genelli und Bitterlich waren bei seinem Tode zugegen. In der Wohnung stellte man die lorbeergekränzte Leiche zwischen Blumen und zu Füßen des Kartons der Cimbernschlacht auf bis zum 12. Juli, wo man den Sarg in die Wiedener Pfarr-Kirche zu den Schutzengeln brachte. Hier fanden die Exequien unter Theilnahme einer großen Menschenmenge statt und dann wurde die Leiche hinausgetragen auf den Schmelzer Friedhof zur letzten Ruhestätte.

So endete in der Blüthe seiner Manneskraft und auf der Höhe einer außerordentlichen Thätigkeit ein Künstler, den Deutschland in jeder Hinsicht mit Stolz zu nennen hat. Eine rückhaltslose Begeisterung für Wahrheit und Recht vereinigte sich mit unbeschränkter Hingabe an die Kunst. Unredlichkeit und Gleißnerei, Heuchelei und Bedrückung waren ihm tief verhaßt. Seine lebendige und innige Verehrung des Alterthums war von einer gediegenen Kenntniß der klassischen Literatur und Kunst begleitet, so zwar, daß C. v. Lützow erzählt, Rahl habe ihn und

dessen Freunde oft durch die lebendige Kenntniß der Alten beschämt. Daß die deutsche Literatur ihm vertraut war, ist selbstverständlich, und historisch-politische Bücher freisinniger Richtung las er gern. Aber ihn hatte die Natur auch mit einem mächtigen Körper ausgestattet, dessen Bedürfnisse er nicht unbefriedigt ließ. Er aß z. B. so stark, daß er oft, nachdem er in dem einen Wirthshause schon für Zwei gegessen, in ein anderes ging, um dasselbe zu wiederholen; und er schämte sich vor den Menschen dieses Uebels, wenigstens in seinen späteren Jahren. Hierin und in seiner Neigung für das schöne Geschlecht standen ihm übrigens unter den Frommen in Wien Manche durchaus nicht nach. Aber seine starke Sinnlichkeit gab immerhin einen weiteren Verdächtigungsgrund mehr ab. Sie war jedoch weder mit Heuchelei noch mit Blasirtheit verbunden, sondern urwüchsig und die physische Unterlage und Bedingung seiner künstlerischen Natur. Ganz wie er geistig das Alterthum aufsuchte und verständnißvoll liebte, so dachte er auch in antiker Ruhe und heiterer Klarheit wie die Alten: „Homo sum, nihil humani a me alienum puto!“ Er war von starkem Gliederbau, breiten Schultern und gewaltiger Muskelkraft. Sein Kopf wird mit dem des Sokrates verglichen. Vogt nennt ihn „anziehend und häßlich zugleich, etwas vom Eber aber mit der Stirn eines Denkers!“ Und er fährt, diese merkwürdige Persönlichkeit beschreibend, so fort: „Kleine, tiefliegende, braunstrahlende, etwas mongolisch schief geschlitzte Augen unter einer hohen und breiten, seltsam durch kleine weiße Linien gewirkten Stirn, auf deren Mitte ein Büschel dunkler Haare saß, ein breiter Mund mit aufgestülpten, hellroth glänzenden Lippen, aus denen einige scharfe Zähne hervorblickten; ein struppiger Borstenbart, der sich bis über die Backen hinauf zog. Man erschrak fast bei dem ersten Anblick, so überraschte die wilde ungezähmte Kraft, die in diesem Gesichte sich aussprach! Aber bald fand man neben dieser materiellen Kraft auch die geistige Ueberlegenheit, selbständiges Nachdenken über die Zweige der Kunst, tiefes Eindringen in das Wesen derselben, verbunden mit einem unerschöpflichen Schatze freundlicher Gemüthlichkeit und hellsprudelnden Humors, und schon nach der ersten Begrüßung schien es, als kenne man den Mann schon von alten Zeiten her und dürfe ihn nicht mehr von sich lassen.“

Ueberblickt man die Werke Rahl's, so treten allerdings mit großem

Uebergewicht die monumentalen Arbeiten hervor, dennoch fallen diese erst in die letzte Zeit seines Lebens, weshalb es nicht Wunder nehmen kann, daß er auch eine große Zahl von Oelbildern ausführte. Zwar erreichen diese die bedeutende Ziffer von fast 600 Nummern, allein hierunter sind über 400, zum Theil leicht, schnell und geistreich gemalte Bildnisse und Studienköpfe, so daß etwa 150 Nummern für Compositionen bleiben. Diese vertheilen sich hauptsächlich auf 60 Geschichtsbilder, 20 religiöse Gemälde und zwar meist große Altarblätter, 19 Genrebilder und 5 Landschaften.

Was man von Rahl'schen Werken vorübergehend erlangen konnte, ward zu einer Ausstellung wenige Monate nach seinem Tode vereinigt; dann gingen dieselben an die betreffenden Eigenthümer zurück, aus dem verfügbaren Nachlasse aber erhielten als Vermächtnisse des Künstlers die wiener Kunstakademie seine Entwürfe zum Arsenal und die venetianischen Copien, das Museum zu Kiel, ein großes Oelbild: „die Stärke", und das freie deutsche Hochstift zu Frankfurt 31 Bildnisse und die Kartons zum atheniſchen Friese. Daß die wiener Kunstgenossenschaft die Bibliothek des Künstlers erbte, mag bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben. Durch jene Ausstellung aber kamen die beiden großen Manfredbilder wieder ans Licht, welche an 20 Jahre und darüber aufgerollt in den Magazinen der Belvedere-Gallerie gelegen hatten. Die 31 jetzt zu Frankfurt aufbewahrten Bildnisse sind gewissermaßen der engere Freundeskreis des Künstlers und in dieser Hinsicht eine Sammlung von werthvoller Erinnerung. Unter den Malern zeichnen sich aus Wächter, der dem neunzehnjährigen Rahl, dessen Talent erkennend, aus Hochachtung die Palette geputzt, Carl Rahl, der Vater des Meisters, Cornelius, an den er jenen schönen Brief geschrieben, Kaulbach, der den Herrn Todesco für ihn interessirte, Genelli, sein vertrauter Freund, Johann Riepenhausen, die beiden Heß, Heinrich und Philipp, und Carl Rottmann; dann von Bildhauern der alte Martin Wagner, Hähnel, Brugger und Heidel; endlich von Schriftstellern Friedrich Dahlmann, L. Feuerbach, Justinus Kerner, Robert Prutz und Friedrich Hebbel, sowie dessen Gattin. Alle diese Bildnisse sind Brustſtücke, die sehr talentvoll, schnell und breit gemalt sind. Der Auftrag und die technische Behandlung der Farben, und

besonders die Wahl und Stimmung derselben, je nach der dargestellten Individualität, verrathen sofort die bedeutende coloristische Begabung des Künstlers.

Um dem Geiste und Wesen der Rahl'schen Kunst etwas näher zu kommen, will ich auf diejenigen Werke hier ausführlicher eingehen, welche Rahl in Oel für den Freiherrn von Sina ausführte und die im Jahre 1864 in den vorzüglicheren Städten Deutschlands ausgestellt waren, so daß sie vielleicht die am meisten bekannten Arbeiten von ihm sind. Sie bestehen in den vier großen, für den Festsaal des Sina'schen Palastes zu Wien ausgeführten Oelbildern, Gegenstände der griechischen Heldensage darstellend, und den Farbenskizzen zu einem Friese, der in größerem Maßstabe in der Aula zu Athen a fresco ausgeführt werden sollte. Jene zeigen eine ungewöhnliche Herrschaft über die Farbe, diese ziehen durch die geistreiche originale Behandlung des Stoffes und die klassische Composition an. Betrachten wir zuerst die größeren Bilder.

„Die Befreiung der Andromeda durch Perseus" führt die äthiopische Königstochter auf dem Felsen vor, wo ihr Perseus, dessen Fuß auf das erlegte Ungeheuer tritt, die Fesseln unter Beihülfe des Eros, der die Herzen beider entzündet, löst. Auf dem „Raube des goldenen Vließes" sehen wir den Baum, um dessen Stamm der Drache sich windet; Medea hat das Unthier mit Zaubermitteln eingeschläfert und hütet gemeinsam mit einem erotischen Knaben seinen Schlaf, während ein andrer kleiner Liebesgott aus den Zweigen herunter das goldene Vließ dem Jason zureicht. Die „Entführung der Helena" zeigt das fliehende Paar, über dem als schützende Göttin Kypris schwebt, von Eros begleitet, auf einer Treppe, während am Ufer die Genossen mit dem Kahne warten, in der Ferne unter dem Thor des Palastes von Mykene aber der getäuschte Gatte mit seinen Begleitern erscheint. Endlich sehen wir auf dem „Opfer der Iphigenia" den Priester vor dem Brandaltar, wo eine Hirschkuh an der Stelle der Jungfrau erscheint, welche von einer Wolke geschützt zur Artemis emporsteigt. Mag man auch mit manchen Einzelnheiten in diesen Darstellungen nicht einverstanden sein, so sprechen sie doch von Neuem wieder für die ewige Jugend und die unerschöpfliche Poesie der klassischen Mythologie, die nie den Reiz verliert, die selbst durch eine vom modernen

Geiste angehauchte Auffassung noch in ihrer unversieglichen Kraft auf uns wirkt. Dann aber haben die Bilder als Ganzes eine ungewöhnliche Bedeutung und setzen ein ganz eigen geartetes Talent, das zwischen geistiger Höhe und natürlicher Sinnlichkeit eine Vermittlung sucht, für den Meister, der sie malte, voraus. Wenn Rahl auch dies nicht in der naiven Weise der Alten erreichte, wenn er keine Gemälde schuf, die mit Göthe's Iphigenia und den Werken der drei großen Meister in den bildenden Künsten unserer Zeit aus einem und demselben reinen Quell im mächtigen Strome voller, klassischer Begeisterung geflossen, so ist doch auch zu seiner Phantasie das Rauschen der kastalischen Welle gedrungen, und auch ihn haben die helikonischen Nymphen in tiefster Seele begeistert. Die vollkommenste Beherrschung des Stoffes ist unleugbar und ebensowenig fehlt es dem Künstler an eigner poetischer Kraft zu selbständiger Gestaltung desselben, auch ist er Meister der Darstellung und ebenso der Farbe. Nur an einigen Stellungen und Figuren, wie etwa der schwebenden Kypris, den Gewändern der Iphigenia und Artemis, wird man, was die Zeichnung anbetrifft, gegründete Ausstellungen machen können, nur hie und da würde vielleicht eine andere Farbenstellung den Vorzug verdienen, doch hindert dies keineswegs, daß die Bilder einen bedeutenden und sogar überraschenden Eindruck machen. Das gelungenste unter ihnen und an sich ein entschiedenes Meisterwerk ist sicher der Raub des goldenen Vließes, wo Alles, Auffassung, Zeichnung und Färbung in der harmonischsten Weise zusammenwirkt; ganz besonders ist hier die glückliche Wahl der Farben in Verbindung mit der allen Bildern gemeinsamen Kraft, mit dem Saft und der Tiefe des Kolorits überhaupt zu loben. Es war ein stärkender Trost für unsere Gegenwart, in Mitten der endlosen Genrebilder und Landschaften, die jetzt zwar in feiner Beobachtung des Lebens und der Natur sehr anziehend, doch ohne den vollen Zug tiefer Poesie entstehen, Werke anzutreffen, bei deren Schaffung des Künstlers Phantasie eine ganz andere Spannung und Erregung fordert, deren Stoff zu dem Poesievollsten und Darstellbarsten gehört, was sich überhaupt dem Maler darbietet. Allein alle die Hoffnungen, welche an diese außerordentliche Erscheinung sich knüpften, hat der schnelle Tod des Meisters vereitelt.

Als eigene Schöpfungen noch bedeutender und geistvoller treten uns die Friesbilder entgegen, deren Figuren etwa in halber Lebensgröße gehalten sind. Sie sind skizzenartig, in Oel auf Goldgrund gemalt, und bestehen aus fünf Theilen, deren mittlerer für sich zu betrachten ist, während die anderen vier, zwei quadratische Bilder und zwei längere Streifen, in genauer Folge zusammenhängen. Rahl hat die Anordnung nach Art plastischer Friese, wie diese von Malern oft beliebt wurde, aufgegeben, er hat eine freiere, malerische Gruppirung an deren Stelle gesetzt, und dafür freilich die so höchst anziehende, ruhige Weiterbewegung, die wir auf dem Parthenonfries, dem Alexanderzuge und andern Meisterwerken bewundern, geopfert. Doch ist seine Anordnung, welche in ihrem Wesen derjenigen im Rundfriese des Cornelius'schen Glaubensschildes entspricht, streng nach den Stylgesetzen der Malerei behandelt, und er hat von symmetrischer Gegenüberstellung einen sehr wirkungsvollen Gebrauch gemacht, nicht minder wie von einer stylvollen, sehr lebendigen Gruppirung. Es ist klar, daß hier nicht mehr von einem reliefartigen Charakter des Frieses die Rede sein kann, sondern daß das Ganze durchaus und rein malerisch, aber in der vollen Ausübung der strengeren Gesetze, die der würdigere Gegenstand und die Ausführung innerhalb einer Architektur vorschreiben, gehalten ist. Und hierin hat Rahl vollkommen Recht; denn so sehr man Aehnliches, würde es in Marmor ausgeführt, als unplastisch und unwahr tadeln müßte, so sehr muß man auch der Malerei ihre größere Freiheit zuerkennen und keineswegs verlangen, daß sie nicht über plastische Vorbilder hinausgehe. Doch betrachten wir nun den Inhalt dieses Frieses.

Das Mittelbild zeigt den König Othon lorbeerumkränzt auf dem Throne, dessen Stufen zwei Genien einnehmen. Zu beiden Seiten ordnen sich weibliche Figuren als Personificationen von Wissenschaften und freien Künsten an. Die Linke des Königs hält die strafende Rechte der „Gesetzgebung", die das Schwert eben erheben will, sanft zurück. Mit ihr vereinigen sich die „Heilkunst" mit Schlange und Schaale und die „Theologie" mit Buch und Kreuz zu einer bedeutenden Gruppe, der sich die „Sternkunde" mit der Kugel und die „Naturkunde" mit dem Bilde der tausendbrüstigen, alterthümlichen Artemis von Ephesos anschließen. Zur Rechten Otto's spricht die „Philosophie" mit aufgeschlagenem Buche

und die rechte Hand mahnvoll erhebend zu ihm. In einer Gruppe zu zweien folgen die „Alterthumskunde" mit antikem Gefäß und die „Geschichte" mit der Tafel, während die, nachdenklich ein großes Buch unter dem Arme haltende „Mathematik" mit der hinter ihr stehenden „Redekunst" und „Dichtkunst" hier das Bild begrenzen. So ist hier also der Königsthron des neuen Hellas als der Schützer und Förderer der Wissenschaften verherrlicht, und diesem Gedanken die mittlere, den Ideengang der Friescomposition unterbrechende Stelle gegeben. Zu den Seiten dieses Bildes folgt zunächst je ein langer Streifen und dann eine quadratische Tafel, so daß eine schöne architektonische Gliederung sich bildet. Doch auch der innere geistige Zusammenhang zwischen Mitte und Flügeln fehlt nicht, und er wird in der Theilung der Gesammtcomposition durch vier Gestalten, welche die Mitte in den zwei kleinen Tafeln und den Streifen halten, bestimmt: Prometheus, Pythagoras, Platon und Paulus. Diese vier seitlichen Stücke bringen in seinen hauptsächlichsten Vertretern die Entwickelung des griechischen Lebens zur Anschauung und sollen mit jenem Mittelbilde zusammen den tieferen Sinn andeuten, daß auch das heutige Griechenland Wissenschaften und Künste pflegen, daß es sich an der Größe der alten Hellas selbst erheben, und daß vor Allem seine akademische Jugend, die täglich diese Gemälde anschauen soll, sich des Strebens zum Höchsten in Ernst und Treue bewußt werde.

Die Darstellung beginnt mit einer der quadratischen Tafeln, die in einer schön geordneten Gruppe herrlicher Gestalten die Menschen im Naturstande zeigt; Prometheus, der Freund der sterblichen Geschlechter und als Heros in mächtigem Gliederbau gehalten, bringt ihnen im Feuer die Bedingung zur Bildung und Kunst.

Der erste lange Streifen eröffnet mit einer Gruppe der Sagenzeit, welche die Befreiung der Menschen von bösen Dämonen veranschaulicht, indem Minos, neben dem sein früherer Feind, der wohlthätige und kunstreiche Daidalos, nun mit ihm versöhnt steht, auf die Klagen einer Frau hin den Prokrustes, diesen Peiniger seiner Gastfreunde, durch die Personificationen der Kraft und Gewalt, durch Kratos und Bia, die Kinder des Pallas und der Styx, überwinden und abführen läßt, vermuthlich um ihn auf sein eigenes qualvolles Bette zu spannen. Es läßt

sich nicht leugnen, daß hier dem Mythos einiger Zwang angethan ist, doch ist dies nicht ohne Geist und Verständniß geschehen. — Unter einer Herme ruht die Ionia, neben ihr lauschen die Heldengestalten des Orestes und Pylades den Gesängen des Homer, dessen Worte der zu seinen Füßen knieende Jüngling, der Milesische Dichter Arktinos aufgezeichnet. Hinter ihm und zum Theil seitwärts von ihm, runden die Gestalten des Kleophantos, Learchos und Eumaios diese Gruppe ab, der sich zu künstlerischem und gegenständlichem Uebergange die Figuren des Pythagoras und des Thales als Vertreter der Philosophien von Großgriechenland und Ionien anschließen. — In der nächsten Gruppe erscheint Hippokrates, vor dem eine Frau kniet und bittet, den auf einer Tragbahre unter Beistand des Dexippos angebrachten Greis zu heilen; dahinter erscheinen Korinna, Erinna und Sappho, die Dichterinnen, bekannt und vertraut mit menschlichem Leiden. — Eine Säule deutet nun eine ziemlich scharfe Trennung an, eine Trennung, die uns an den Unterschied poesievoller Mythenzustände und geordneter Staatseinrichtungen erinnern soll. Solon in edler ausdrucksvoller Gestalt weist mit der Rechten auf die der Säule eingegrabenen Worte hin, die als ein Gesetz ankündigen, daß Jedweder geächtet und verbannt sei, der bei Zwietracht im Staate nicht Partei für oder gegen ergreift. Die Linke hält er feierlich zum Schwur erhoben, den, in bedeutender Gruppe eines knieenden Greises und Jünglings vertreten, das Volk, ihm die Schwurfinger über das heilige Feuer entgegenstreckend, erwidert; während ein wenig rechts, wiederum in vielsagender Gruppe vereinigt, Miltiades, Themistokles und Aristeides, die drei großen Heldenführer Athens in den Perserkriegen, den Eid auf die solonische Verfassung leisten. In dieser großartigen Weise schließt die erste der beiden langen Tafeln.

Auf der zweiten eröffnet die Darstellung eine Nike, welche den auf erhöhtem Sessel sitzenden Herodot mit dem Lorbeerkranze schmückt; Kleio, die Muse der Geschichte, kniet neben ihm, ihm gegenüber horcht, in seinen Anblick versunken, der jugendliche Thukydides seinen Worten; Xenophon im kriegerischen Schmuck des Helmes und Harnisches ladet das Volk, durch einen Greis vertreten, ein, auf die Reden seines Geschichtsschreibers zu hören, dem zwei Nachkommen des berühmten olympischen

Siegers Diagoras, auch ihrerseits, als Vertreter der Blüthe hellenischer Jugend, Preis und Ruhm entgegenrufen. — So ist in den bisherigen Gruppen das Aufraffen des Menschen zur Cultur, seine Befreiung von bösen Gewalten, seine frühe Heldenzeit im Glanze edelster Dichtung veranschaulicht, dann weiter Hülfe und Trost im Leiden, Staatsverfassung, Geschichtsschreibung: und nun schließen sich die Blüthezeit griechischen Lebens, sein höchster Glanz und seine letzte Unabhängigkeit an. — Die zunächst folgende Gruppe eröffnet der sitzende Sokrates und neben diesem stehend Pheidias und Sophokles, welche die Umgebung des bürgerlichen Thrones bilden, auf dem Perikles mit seiner Aspasia sich niedergelassen; zu diesen redet in begeisterter Lehre Platon, hinter dem seitwärts der Stifter der kynischen Schule, Antisthenes, auf einen rohen Stab gelehnt, den Anaxagoras betrachtet, welcher am Himmelsglobus eifrig demonstrirend zu seinem Freunde Perikles hinüberschaut; hinter dem Stuhle des Anaxagoras erscheinen Alkibiades, Iktinos und der Kopf eines Alten, während dem Sokrates entsprechend der über seine Kreise eifrig nachsinnende Archimedes diese, mit ausgezeichneter Meisterschaft angeordnete, Gruppe schließt. — Alexander der Große schaut nachdenkend hinter seinem früheren Lehrer Aristoteles dessen Unterricht zu, wie er eben, mit der Linken einen Adler, in der Rechten das Secirmesser haltend, seinen Zuhörern, dem jugendlichen Strabon und dem erstaunten Theophrastos, die Theile der Thiere erklären will. — Demosthenes, einsam nachdenkend, mit der Rolle, bildet eine Vermittlung zur letzten Gruppe, wo wir Theokritos, Aristarchos und Eratosthenes am Throne des Ptolemaios Philadelphos vereinigt sehen, während zugleich ein Knabe, der Bücherrollen herbeischleppt, auf die großen, von diesem Könige gestifteten Büchersammlungen und die Pflege der Wissenschaften zu Alexandria überhaupt hinweist.

So sehen wir das griechische Leben in schön gegliederten Gruppen von den Urzeiten bis zu der Zeit, wo der tödtliche Streich Roms seiner wartete, an uns vorüberziehen. Aber der Künstler wollte und konnte der Jugend des heutigen Athen, die an seinen Werken sich erheben soll, nicht den trostlosen Blick in den Untergang der alten Hellas als Schluß dieser ruhmreichen Entwickelung geben; er suchte eine anknüpfende Beziehung zur Gegenwart und fand sie in der Einführung des Christenthums. Nahl

ſtellte deshalb an das Ende ſeines Frieſes, auf kleiner quadratiſcher Tafel, dem Prometheus gegenüber den Apoſtel Paulus, wie er zu Athen dem Volke predigt. Dort war der Heros und die Menſchengeſtalten im olympiſchen Naturſtande, hier treten ſchöne Gewandgruppen auf und die Menſchen horchen andächtig den gewaltigen Worten des Apoſtels über das neue Geſetz der Liebe, über die neue Kunde von dem unbekannten Gotte, als deſſen Symbol, auf einem Altar ſorglich bereitet, das heilige Feuer brennt, das nicht mehr dem Himmel geraubt, ſondern nun von ihm freiwillig gegeben wird. Dies der tiefſinnige Abſchluß der Darſtellungen.

Wenn ganz ungewöhnliche und ſehr bedeutende Vorzüge in der Compoſition des Frieſes, in der Anordnung und in der Färbung liegen, ſo ſcheint es dennoch, daß in Bezug auf die Zeichnung manches idealer und reiner hätte gehalten ſein können, beſonders könnten die Profile und Geſichtsbildungen edler, die Geſtalten weniger gedrungen ſein. Ich bin weit entfernt in die Anklage einzuſtimmen, Rahl könne nicht zeichnen, ebenſo wenig wie ich das Stichwort gelten laſſen konnte, Cornelius könne nicht malen. Allein Rahl's Künſtlernatur ſucht die klaſſiſche Compoſition mit der koloriſtiſchen Technik zu verbinden. Es wird uns deshalb nicht überraſchen, wenn wir die Kartons zu dieſen Frieſen ſehr ſchwarz auf maleriſche Wirkung hin gezeichnet finden, ja wenn wir ſogar von einzelnen Figuren werden ſagen müſſen, ſie ſeien vollkommen ſchwarz in ſchwarz ausgeführt. Für die Linie und den Umriß hat Rahl keinen maßgebenden und ſein Weſen bedingenden, künſtleriſchen Sinn gehabt, und dies mag der Grund ſein, weshalb er erſt ſehr ſpät und ſchwer zu der reinen ſtylvollen Form vorgedrungen iſt. In den Frieſen fehlt, wie geſagt, den Geſtalten der ideale Bau und die klaſſiſche Stylvollendung; die Köpfe hätten ſehr wohl, ohne von ihrem Ausdruck und Charakter etwas aufzugeben, ſich zu einem edlen Typus und zum hohen Style erheben können. Die Gewandungen jedoch ſind verhältnißmäßig bereits in ihrer Form viel reiner. Hatte Rahl in dieſen Werken alſo noch nicht die zur vollen antiken Reinheit, Größe und Klarheit durchgedrungene Formengebung erreicht, ſo bildete er ſich doch unabläſſig weiter, um auch nach dieſer Richtung eine klaſſiſche Bedeutung zu erringen. Und

wir dürfen mit Freude und Genugthuung behaupten, daß die letzten Werke des Künstlers in dieser Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt erkennen lassen. Was ihn aber in diesen Friesen in der ganzen Fülle seiner künstlerischen Kraft zeigt, ist die aus dem Geist mächtig und dichterisch entsprungene Erfindung, die monumentale Gliederung der Ideen, die stylvolle, höchst entwickelte Composition, die Gewalt der Seele und Begeisterung, die durch alle Gestalten dringt, die Wärme der Empfindung, die Meisterschaft der Malerei. Was ihm fehlte, war allerdings etwas Formales, aber es war doch nichts Geringeres als die klassische Vollendung seiner Formen. Wo aber ein Künstler mit solchem Erfolge wie hier in den Dienst der Ideale tritt, wo er als Meister idealer Composition eine äußerst seltene Höhe erreicht, da sollte auch die Formengebung des Einzelnen eine ideale sein! Daß Rahl diese Meinung unbedingt theilte, bezeugt sein Streben nach Vollendung auch auf diesem Gebiete.

Als der Freiherr von Sina diesen Fries bestellte und seine Ausführung in der Aula zu Athen beabsichtigte, saß Otto noch auf dem Throne der Hellenen, allein inzwischen änderten sich wie bekannt die Verhältnisse, und es hieß dann auch, Sina habe, seitdem Georgios in Athen den Herrscherstz bestiegen, seine Absichten geändert, oder deren Ausführung wenigstens vertagt. Jenes wagen wir von dem uneigennützigen Kunstfreunde nicht zu glauben, vielmehr wünschen wir dem Nachruhme des Künstlers ebenso lebhaft wie den Neu-Athenern, daß dieser gedankenreiche Fries recht bald in größerer Ausführuug die Hochschule der heutigen griechischen Welt schmücke. Am Fuße des Lykabettos, nahe bei der Stätte, wo der Kynosarges, eine dem Herakles geweihte Ringschule, lag, in welcher der oben genannte Antisthenes lehrte, und gegenüber derjenigen des Lykeion, wo Aristoteles, in den Park- und Gartenanlagen spazierend, unterrichtete, erhebt sich jetzt die Universität, der geschmackvollste Bau im modernen Athen. Durch eine aus jonischen Säulen großartig gebildete Halle strömen die wißbegierigen Jünglinge, etwa 500 an der Zahl, aus allen Ländern, so weit die griechische Sprache reicht, hinein in die Hochschule, wo ihnen nach deutscher Art und meist von deutsch gebildeten Professoren der Eintritt in das Reich der Wissenschaft geöffnet wird. Ein neuerer Beobachter fällte über die Anstalt das folgende lobende

Urtheil: „Immerhin aber ist die Universität mit dem frischen, begeisterten Streben der Lehrenden und Lernenden und den achtungswerthen Leistungen in einzelnen Gebieten eine sehr wohlthuende Erscheinung im heutigen Athen, ein treffliches Zeugniß des ungezähmten Wissens- und Bildungstriebes auch noch unter den jetzigen Hellenen, sowie der großen Elasticität ihres Geistes.“ Wenn daher derselbe kundige Mann von den Griechen sagt, daß ihnen „die sittliche Reife der Selbstbeherrschung, des Maßhaltens, der Selbsterkenntniß“ fehle, so sind, scheint es, die Gebildetsten und Reichsten im Volke um so mehr berufen, auf geistige und sittliche Bildung einzuwirken, und es ist nicht anzunehmen, daß der Freiherr von Sina aus Unmuth über eine ihm vielleicht nicht zusagende politische Veränderung ein so rühmliches Unternehmen, wie die Ausschmückung der Hochschule griechischer Bildung durch die Rahl'schen Gemälde, seiner ursprünglichen Absicht entgegen, aufgegeben haben sollte. Denn im Grunde genommen ist es für dies Werk, welches in den reinen Sphären der Kunst und Wissenschaft Ursprung und Zweck findet, am Ende ganz gleichgültig, ob Otto oder Georg im Königsschlosse zu Athen wohnt. Und der König auf dem Rahl'schen Mittelbilde wäre nicht der erste Fürst, dem man den Kopf unblutig abgenommen, um dafür das Bildniß seines Nachfolgers anzubringen. König Otto's Ruhm verkünden ohnehin die Propyläen in München (S. 193) genugsam; gönne man doch dem Georg auch etwas.

Will man nun Rahl's Gesammtwirken im allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhange betrachten, so wird man sich zuerst erinnern müssen, wie die Jugend dieses hochbegabten Mannes in die kurze Zeit schönster Blüthe der neueren deutschen Kunst fällt, wie der Jüngling, der in dem politischen Jammer der Metternich'schen Zeit herangewachsen, von den Ereignissen der Julirevolution ergriffen werden mußte. Für eine neue Freiheit und für deutsche Größe begeistert kam er nach München, wo ein großartiges und ungeahntes Kunstleben ihn plötzlich umgab, mochte dies auch bereits von der ersten Frische durch den aus Wien herüberwehenden Hauch der Reaction und durch örtliche Widerwärtigkeiten verloren haben. Allein immerhin mußte München dem aus der Wüste Kommenden wie ein heiliges Eden erscheinen. So gelangte Rahl in den Jahren der Entscheidung für ihn an den Mittelpunkt deutscher Malerei, unter deren

Trägern er nun eine eigenthümliche und hervorragende Stellung einnimmt. Zwar ist er nicht so ausschließlich wie Genelli, allein diesem doch in manchen Dingen verwandt und vergleichbar. Nicht wollen wir die Talente und Leistungen dieser beiden Männer gegen einander abwägen, denn solches Beginnen hätte wenig Werth aber sicher große Schwierigkeiten, denn Beide besitzen auch wiederum besondere Vorzüge, die sie sehr von einander unterscheiden. Wie aber Genelli sich gleichsam unmittelbar an Carstens in geschichtlicher Hinsicht anreiht, so erkennt man bei Rahl eine große ursprüngliche Aehnlichkeit mit Carstens in Bezug auf den Charakter ihrer künstlerischen Begabung. Beide mit gleicher Begeisterung für das Alterthum, mit gleicher Ehrfurcht für die Würde der Kunst ausgestattet, verfolgten mit derselben Lauterkeit des Willens das hohe Streben eine ideale Kunst zu schaffen, und wie Rahl sich ausdrückte, „künftigen Geschlechtern ein eben so leuchtendes Beispiel zu überliefern, als uns die Vergangenheit darbietet, und somit unserntheils nach Kräften beizutragen, daß die Kunst in ihrer alten Würde und Herrlichkeit bestehe und nicht zu eitlem Modekram und müßigem Spielzeug herabsinke.“ Mit solchen Gesinnungen stand Rahl ganz auf demselben Boden wie die übrigen Meister unserer klassischen Kunst und in jenen Beziehungen reichte er vornehmlich dem Altmeister Carstens die Hand. Während aber dieser die Mittel der Kunst, von feindlichen Geschicken verfolgt, nie ganz erwerben konnte, während er in seiner Begeisterung für das Alterthum und die großen Meister Italiens vornehmlich auch auf formale Idealität aus war, ging Rahl, von Kind an im Zeichnen und Malen geübt, mit kraftvoller Sinnlichkeit an die Verwirklichung derselben Gedanken. Rahl ist beinahe 60 Jahre später als Carstens geboren, doch erwägt man die Bedingungen der inzwischen veränderten Zeitläufte und die Verschiedenheiten des schleswig'schen und wienerischen Volkscharakters, so wird man die nahe Verwandtschaft in den letzten Zielen des künstlerischen Strebens beider nicht verkennen. Wenn ich nicht fürchten müßte, mich der Gefahr mißverstanden zu werden auszusetzen, so möchte ich Rahl ein ins Wienerische übertragenes Carstens'sches Talent nennen, doch hoffe ich, daß dies nicht allzu buchstäblich genommen werden wird, und daß die vorangeschickten Ausführungen die Meinung dieses Wortes klarer machen werden.

Was Rahl aber einzig macht, ist der Umstand, daß er unter allen seinen großen Kunstgenossen eben das einzige koloristische Talent ist. Wer dies aus seinen Gemälden nicht wahrnimmt, müßte es aus seinen Kartons erkennen. Der Contour war seine Sache nicht, und in seiner natürlichen, echten Sinnlichkeit, womit er Alles sah, auffaßte und that, empfand und arbeitete er durch Massen. Denn der Contour ist eine Abstraction von der körperlichen und sinnlichen Wahrheit, und in dieser Hinsicht war seine Natur von Haus aus für eine Abstraction nicht angelegt. Das Colorit in den älteren Bildern Rahl's ist keineswegs vollkommen, vielmehr wird es als schmutzig und trübe getadelt, allein er arbeitete sich durch und erlangte eine große, außerordentliche Vollendung, wie dies schon gesagt wurde. Hiermit that er einen kunstgeschichtlichen Schritt von ungewöhnlicher Bedeutung, und indem er mit vollem Erfolge der gänzlichen Vollendung seiner Formengebung zustrebte, stellte er die Lösung des traurigen Conflictes zwischen Styl und Farbe, welcher die deutschen Künstler und Kunstfreunde so feindselig geschieden, und damit eine Versöhnung der scheinbaren Gegensätze in Aussicht. Dies war ihm freilich nicht beschieden; ein neidisches Geschick rief ihn ab und vernichtete die Hoffnungen, die an sein Leben sich knüpften.

Sein Verständniß der griechischen Kunst und Dichtung war ein auf innerer Verwandtschaft des Wesens beruhendes, und wenn er in den Unterschriften zu seinem Friese in griechischen Buchstaben auch Schnitzer machte, wie Phideias, Hypocrates, Thukidides und ähnliches mehr, so war er doch dem hellenischen Geiste sehr nahe gekommen, und hat, wie wir hörten, manchen Archäologen nnd Philologen beschämen können. Offen, frei und ohne Scheu war er wie ein Grieche, doch im innersten Herzen ein begeisterter Deutscher. Und daraus erklärt sich von selbst, daß er ein unversöhnlicher Feind des aufgedeckten und verkappten Jesuitismus war. Dieser aber hat ihm nicht nur sein Leben furchtbar verbittert, er hat selbst seine Kunst an den Abgrund der Gefahr gebracht. Darum sollte man aber auch das kleinste Gefecht und die kleinste Gelegenheit des Kampfes mit diesem bösartigen Gegner nicht gering schätzen, sondern ihm so oft man kann zu Leibe rücken, damit Deutschland endlich von einer der abscheulichsten und lästigsten Plagen befreit werde. Ich für

meinen Theil hoffe durch dieſe Blätter zu zeigen, daß ich ſolchem Kampfe nicht aus dem Wege gehe. Rahl's innere Natur hat ſelbſtverſtändlich dieſe ultramontane Feindſchaft nicht berühren können, und er hätte ſich leicht mit einem kräftigen, die damaligen Zuſtände Wiens nicht übel treffenden Worte Luther's tröſten können:

„Heuchelmann und Spötterzahn
iſt jetzt zu Hof am beſten dran!“

Freuen dürfen wir uns, daß nun in Oeſtreich ein neues Morgenroth leuchtet, aber freilich müſſen wir nur um ſo lebhafter trauern, daß Rahl dieſe beſſeren Zeiten nicht mehr erlebt hat. Auch ſeine Kunſt würde neue Nahrung aus dem allgemeinen Aufſchwunge der Geiſter geſchöpft haben, denn ſeine Seele hätte, durch alle ſcheinbaren Widerſprüche und Irrungen hindurch, doch mit lebhafter Zuverſicht und gerechtem Stolze auf die Zukunft des deutſchen Volkes hoffen können!

Alfred Rethel

und der Kaisersaal zu Aachen.

Es ist eine traurige Erscheinung, der man zwar im Leben so oft, aber doch in ungewöhnlicher Zahl, besonders in der Kunstgeschichte, begegnet, daß hoffnungsvolle reiche Talente in der Blüthe der Jahre oder, wenn sie eben zu ihrer reinsten Entfaltung sich anschickten, von dem Todesgenius umschattet wurden. Wir klagen, daß Rafael im achtunddreißigsten Jahre starb, und dies um so mehr, als wir wissen, daß zu seiner Zeit Geister vielleicht von gleich großer Begabung schon in den Jugendjahren dahin sanken. Auch in unserer neueren deutschen Kunst nehmen wir mit Schmerz Aehnliches wahr. Es ließen sich viele Namen nennen, auf deren Träger die kühnsten und berechtigtsten Hoffnungen gesetzt wurden, und die nun bis auf ein wehmüthiges Andenken im kleinsten Kreise verschollen sind. Aber auch von den bekanntesten Männern wurden so manche, nach menschlicher Weise zu reden, vor der Zeit dem Sonnenlichte entrückt, und die edelsten Bestrebungen sanken mit ihnen in ein frühzeitiges Grab. Carstens, ein begeistertes Selbstopfer für das Ideal, wurde auf dem Wege zum höchsten Ziele, 44 Jahre alt, hinweggerafft, Schick, sein würdiger Nachfolger, starb im vierunddreißigsten Jahre; Fohr und Eberle, zwei glänzend begabte Menschen, stiegen im ersten Mannesalter in das stygische Haus hinab, Rudolf Schadow, der talentvollste von allen Gliedern dieser großen Künstlerfamilie, wurde seiner Kunst, der Bildhauerei, sechs und dreißigjährig entrissen, Rahl starb, als er eben zu letzter innerer Klarheit und äußerer Stellung gelangt war und seinem deutschen Vaterlande nun endlich die Früchte seines kampfvollen Lebens darreichen wollte, — und noch so mancher Andere wurde aus dem

schönsten Streben und einer großen Zukunft hinweggenommen und an das dunkle Gestade schonungslos versetzt. Kaum bei irgend Einem aber mag die Erinnerung an dies Schicksal so schmerzlich sein als bei Alfred Rethel, der, von der größten Aufgabe seines Lebens fort in geistige Nacht und körperliches Siechthum gestoßen, nach Jahren erst, noch im besten Mannesalter, durch einen leichten Tod erlöst wurde. Fragen wir nicht, welche Entwickelung die deutsche Kunst genommen, wenn solche Kräfte hätten auswachsen oder im regelmäßigen Gange der Natur sich vollends verbrauchen können. Sie sollten nicht länger leben, und die Geschichte bedurfte ihrer weiter nicht. Aber ihr Schicksal ruft das alte und ewige Todeslied, den endlosen Gesang von der Hinfälligkeit der Erscheinung wach, und mahnt immer wieder an den unerbittlichen Beherrscher der Erde, den Tod.

Alfred Rethel ist gleichsam der Hölderlin der Kunst. Beide Männer mit reichen Pfunden von der gütigen Natur ausgestattet, beide in ihrem Streben auf das Edelste und Höchste gerichtet, beide rein und bieder in ihrer Seele, beide aber durch mächtige Leidenschaften, die ihre Nerven zerrissen und ihr Gehirn zerrütteten, in Wahnsinn gestürzt. Wie jedoch beider Männer dichterisches Talent verschieden war, so war auch die Ursache und der Verlauf ihrer Leiden verschieden: in Hölderlin wurde die gesetzmäßige Einheit von Geist und Körper durch eine glühende, unerfüllbare Liebe, die zu überwinden seine Kraft nicht mehr hinreichte, zerstört, — bei Rethel umdüsterte nach und nach eine furchtbare Schwermuth, die aus unbefriedigtem Ehrgeize entsprang, seine Seele. Zu dieser finsteren Gemüthsstimmung hatte Rethel von Jugend auf Anlage und Neigung, und viel hat er, einem melancholischen Zuge seines Herzens folgend, sich künstlerisch mit dem Tode beschäftigt, auch im Jahre 1848 jenen bekannten Todtentanz gezeichnet, der zwar alle Achtung vor dem Maler uns abnöthigt, aber durch seine halb wahre, halb unwahre Einseitigkeit keineswegs auch die gesunde und klare Gesinnung des Mannes und Bürgers bezeugt. Den Hauptstoß jedoch, der Rethel zu Falle brachte, führte seine Vaterstadt Aachen gegen ihn, und wenn auch die Gemüthslage des Künstlers vielleicht selbst den ungleich größesten Theil der Schuld trägt, so ist dennoch immerhin der Theil, welcher auf Aachen

kommt, sehr erheblich. Nennt heute Jemand den Alfred Rethel, so denkt alle Welt sogleich an die Malereien im alten Kaisersaal, fragt man aber, an welcher Krankheit dieser ausgezeichnete Künstler zu Grunde gegangen, so antwortet das Echo der Geschichte: Aachen! Die Sachen lagen so.

Die Zeitströmung, welche der Herstellung mittelalterlicher Denkmäler so überaus günstig war, hatte im Jahr 1840 auch den Gemeinderath zu Aachen bestimmt, die Reinigung und Instandsetzung des Rathhauses zu beschließen. Dieses Gebäude war zwischen Resten eines karolingischen Baues in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch den Ritter Gerhard Chorus, und nach ihm durch den Meister Peter von der Kapellen aufgeführt worden. Leider aber wurde dasselbe in der Zopfzeit bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet und entstellt, so daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn dabei auch der Kaisersaal, welcher das ganze obere Stockwerk ausfüllt, durch hölzerne Wände in mehrere Zimmer und Gelässe zerschnitten wurde. Als nun die Herstellung vorgenommen werden sollte, kam man, vielleicht etwas voreilig, überein, den Saal mit Wandgemälden zu schmücken, und schrieb zu diesen letzteren einen öffentlichen Wettstreit, eine sogenannte Concurrenz aus, bei welchem denn Alfred Rethel den Sieg davon trug. Inzwischen aber regten sich die Bauverständigen und traten dafür auf, daß Wandgemälde hier unmöglich sein würden, weil bei sachgemäßer Herstellung überhaupt keine Wände vorhanden sein könnten. Daraus entspann sich ein Kampf, den erst das Machtwort Friedrich Wilhelm's IV. endete.

Der Kaisersaal ist nämlich eine lange Halle, in deren Längenaxe vier Pfeiler, je etwa 30 Fuß von einander entfernt, stehen und die Gewölbe tragen, so daß der Grundgedanke der Anlage dem des Ordensrempters im Schlosse Marienburg entspricht. Von der einen Schmalseite war der Aufgang, winklig und beengt nach mittelalterlicher Art; die beiden Langseiten gewährten links vom Eintritt die Aussicht auf den Markt, rechts die auf die Münsterkirche; die gegenüberliegende Schmalseite hatte zwischen Fenstern eine kleine Capelle. Es war natürlich, daß nach dem Uebergange der Kaiserkrönungen von Aachen nach Frankfurt der Saal seinen eigentlichen Zweck verloren hatte, und daß er für die

spätere geschäftliche Benutzung erst zugerichtet werden mußte. Man mauerte deshalb die Fenster an der Münsterseite zu und gewann so große Wandflächen, was vielleicht um so willkommener war, als wahrscheinlich schon damals, um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts etwa, andere Baulichkeiten zwischen Rathhaus und Münster Platz genommen hatten. Diesen Umstand nun hatte man 1840 zuerst übersehen, und die nachherigen Einwürfe gegen die Anlage von Wandgemälden waren vom architektonischen Standpunkte aus vollkommen sachgemäß. Denn abgesehen, daß der Saal einst anders war, liegt es im Wesen und Charakter der Gothik, daß ihre Werke sich aus Pfeilern und Gewölb aufbauen; die Bogenöffnungen werden bis zur Brüstungshöhe verblendet und dann durch Glasmalereien geschlossen. So entsteht ein einheitliches, im Styl durchgeführtes Bauwerk, das aber für Wandmalereien gar keine oder geringe Gelegenheit und Stelle darbietet. Es ist ohne alle Frage, daß der Kaisersaal, wäre er in dieser Weise hergestellt worden, einen strengeren, stylgemäßeren, ich möchte sagen, historisch wahreren und würdigeren Eindruck hätte machen müssen. Nicht eine falsche Pietät oder ein kindischer Gothik-Fanatismus führt zu solcher Entscheidung, sondern die ganz kühle und unparteiische Betrachtung der Sache. Der Saal ist entschieden gothisch, und folglich, wenn er hergestellt werden sollte, mußte er stylgemäß hergestellt werden, nicht blos weil er so war, sondern weil er überhaupt nur so sein konnte. Sint ut sunt, aut non sint. Wie viele der zahlreichen Restaurationen mittelalterlicher Bauwerke haben gegen dieses Grundgesetz die gröbsten Verstöße gemacht, und am Ende statt herzustellen, dem Alten ein ganz neues Kleid angezogen, also daß man es nicht mehr heraus kennt. Manches und viel Schönes, wie z. B. der in diesen Blättern beschriebene Dom zu Speyer, ist zwar so entstanden, aber es trägt den Stempel unseres Jahrhunderts auf die Hinterlassenschaft früherer Zeiten; und da dies nun einmal so ist, so wollen wir uns damit trösten, daß der Lebende eben Recht hat. So muß man denn auch den aachener Saal vornehmlich als ein Werk unseres Geschlechtes auffassen.

Die Entscheidung, ob stylgemäß herstellen oder modern einkleiden, zog sich fast sechs Jahre hin: endlich entschied der König, indem er ein technisch-finanzielles Gutachten der Baumeister Zwirner und Lasault in

Erwägung zog, sich für das Letztere, und dem fügte sich die Gegenpartei in Aachen um so leichter, als der König erhebliche Geldsummen zugesagt, und der düsseldorfer Kunstverein seinerseits Zuschüsse nur für den Fall, daß Malereien ausgeführt würden, versprochen hatte. Im Jahre 1846 dann begann Rethel die Cartons zu zeichnen und nicht lange darauf die Fresken zu malen. Bis 1852 war er thätig, dann überfiel ihn, den Sechsunddreißigjährigen, allmälig die unheilbare Krankheit, und 1859 starb dieser Mann, nachdem das Vaterland schon lange vorher alle Hoffnungen auf ihn hatte begraben müssen. Nur fünf Cartons und vier Bilder vollendete Rethel selbst, die übrigen drei Cartons und vier Bilder machte Josef Kehren. Gegenwärtig nun ist Alles fertig; es befinden sich an der Schmalseite der Capelle zwei Fresken, an der Langseite vier, unterbrochen durch eine Thüre, welche hier sammt einem großartigen Treppenhause neu angelegt ist, und endlich an der Schmalseite des alten Eingangs auch zwei Fresken. Doch gehen wir zunächst zu den Entwürfen Rethel's, die des Künstlers eigener und später der fremden Ausführung zu Grunde lagen.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hatte 1841 die Concurrenz ausgeschrieben, aus welcher, wie schon gesagt, Rethel als Sieger hervorging. Unter seinen Mitbewerbern befanden sich Männer wie Stielcke, Mücke, Plüddemann u. A., und alle räumten dem damals fünf und zwanzigjährigen Künstler neidlos den Vorrang ein. Als Thema waren Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Großen aufgestellt worden. Von Rethel liegen 10 Blätter vor, die durch Unterzeichnung von ihm und dem Vereins-Secretär R. Wiegmann zu Düsseldorf am 28. Juli 1846 zur Fresco-Ausführung endgültig vollzogen wurden, und die neuerdings photographisch vervielfältigt sind. Die Titel der einzelnen Entwürfe sind folgende:

1) Die Erbrechung der Gruft Karl's des Großen durch Kaiser Otto III. im Jahre 1000;
2) Die Zerstörung der Irmensäule bei Paderborn;
3) Der Sieg über die Mauren bei Cordova;
4) Der Einzug in Pavia;
5) Die Taufe Wittekind's;

6) Die Krönung Karl's des Großen;
7) Die Erbauung des aachener Münsters;
8) Die Uebergabe der Reichskrone an Ludwig den Frommen;
9) Die Kirchenversammlung zu Frankfurt;
10) Die Gesandtschaft des Harun al Raschid.

Nach den ersten acht dieser Entwürfe wurden die acht Fresken an den schon bezeichneten Stellen ausgeführt, die beiden letzten Blätter aber wurden unterdrückt und zwar vornehmlich durch den Einfluß der Ultramontanen. Denen war es allzu anstößig, daß an der Mauer gemalt mit bunten Farben eine Versammlung zu schauen sein sollte, wo die Bischöfe der heiligen Kirche zu den Füßen des weltlichen Herrschers berathschlagen, und wo der Künstler mit feinem Sinne bereits den, nachmals so schweren und furchtbaren, Streit zwischen Kaiser und Papst im Keime angedeutet hatte. Freilich hatte er zu dieser feineren Andeutung auch eine mehr handgreifliche gethan, indem er Karl mit der Rechten auf eine Schrift weisen läßt, welche also lautet: „Libri Carolini II. c. 21. Solus igitur Deus colendus, solus adorandus, solus glorificandus est, de quo per Prophetam dicitur: exaltatum est nomen ejus solius. Ps. CXXXXVIII." oder zu deutsch: „Deshalb soll Gott allein verehrt, er allein angebetet, und er allein gepriesen werden, von welchem da durch den Propheten gesaget ist: denn sein Name allein ist hoch." Dies ist allerdings sehr verständlich und stimmt keineswegs mit der in Aachen so hoch gepriesenen autokratischen Tendenz der römischen Hierarchie; und es wird noch verständlicher, wenn man rechts im Vordergrunde den Legaten des Papstes betrachtet, der das von Karl Gelesene im Geiste mit Dem vergleicht, was ihm sein Herr gesagt und aufgeschrieben: da liegt der Gegensatz; oben der Kaiser mit dem Gesetz, unten der Priester mit der Vollmacht des Papstes, auf der zu lesen ist: „Hadrianus Pont. max. servus serv. Dei." Und den besonderen Inhalt dieses Gegensatzes giebt hier der Streit über den Bilderdienst ab, welcher im Jahre 794 auf jener Synode zu Frankfurt unter dem Vorsitze Karl's feierlichst verworfen wurde. In dieser Darstellung lag also mindestens eine Mißbilligung gegenwärtig noch in der katholischen Kirche bestehender Meinungen und Einrichtungen; und war es da nicht natürlich, daß die frommen Leute in

Aachen Himmel und Hölle in Bewegung setzten, diesen unbequemen Gegenstand fern zu halten, nachdem es ihnen doch nun ein Mal nicht gelungen war, den ketzerischen Maler gänzlich zu beseitigen! Vermuthlich um die Beweggründe dieses Sturmlaufens zu verdecken, wurde auch das zehnte Bild, die Gesandtschaft des Harun, geopfert. Es ist aber von Interesse wahrzunehmen, wie hier gegen Rethel dieselben Mächte feindlich auftraten, die auch gegen Rahl mit allen Mitteln zu Felde zogen. Hatten sie in Aachen damals nicht ganz den siegreichen Erfolg wie ein paar Jahre später in Wien, so liegt der Grund lediglich in der Verschiedenheit der politischen Zustände Preußens und Oesterreichs. Denn seinem eigenen inneren Wesen nach ist der Ultramontanismus am Rhein bis aufs Haar genau derselbe wie an der Donau und am Tiber.

Die Entwürfe sind in rechteckiger Form gezeichnet, während die Fresken sich einem Spitzbogen von etwa 25 Fuß Grundlinie einordnen, so daß nachher beim Kartonzeichnen natürlich noch Aenderungen im Einzelnen vorgenommen werden mußten. Namentlich, schien es mir, als sei an einigen Stellen eine engere Zusammenschiebung der Gruppen die Folge gewesen, wodurch dann an Statt der ruhigen Klarheit hie und da eine gewisse Häufung der Gestalten eintrat. Doch dieser Uebelstand, der eben in den Entwürfen weniger auffällig sich zeigt als in den Fresken selbst, — woran übrigens die Färbung dieser auch ihren erheblichen Theil der Schuld tragen mag, — ist dennoch ganz und gar nicht geeignet, die seltene Schönheit dieser Schöpfungen zu verdunkeln. Rethel's Kunst ist getragen von einem echt historischen Geist, für den er in tiefem Ernst und edelstem Streben Ausdruck sucht. Dies führt er bei großem Umfange seiner Phantasie mit Strenge und Maß durch. Seine Zeichnung nach Composition, Gestaltung und Ausdruck ist stylvoll und schön, seine Köpfe sind meist geschichtliche Charaktertypen und frei von modernem Anstrich. Denn der Grundzug seines künstlerischen Wollens ist durchaus auf historische Wahrheit gerichtet, und dabei verschmäht er zugleich mit dem gleißenden und theatralischen Aufputz auch die höchste dramatische Entfaltung und vornehmlich die klassische Idealität.

Einen werthvollen Beitrag zur Belehrung über Rethel's künstlerische Eigenthümlichkeit bietet ein Vergleich zwischen der „Erbrechung der Gruft

durch Otto III." und dem „Sturz der Irmensäule" von ihm und von Kaulbach. Der Letztere hat jenen Gegenstand in der Festhalle des germanischen Museums zu Nürnberg, diesen im neuen Museum zu Berlin als Wandbilder ausgeführt, und es ergiebt sich da leicht für Denjenigen, welcher diese vier Werke im Gedächtniß sich bewahrt, oder der sie in Photographieen neben einander legt, daß Kaulbach entschieden dramatischer und bewegter componirt, daß er auf eine bestimmte Wirkung aus ist und dabei im Einzelnen sich keineswegs ohne Aeußerlichkeit zeigt, — daß Rethel dagegen mit historischer Treue und schlichter Redlichkeit nur die Sache ins Auge faßt, dabei vor der thatsächlichen Wahrheit des einzelnen Ereignisses die große weltgeschichtliche Bedeutung und die Völker bewegende letzte Idee zurückstellt. Kaulbach erscheint als das tiefer blickende, reichere Talent, Rethel als der treuere und redlichere Künstler.

Noch anziehender für die allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtung ist eine Vergleichung von Rethel's Einzug Karl's des Großen in Pavia mit demselben Gegenstande, wie er von Schnorr im Saalbau des Schlosses zu München ausgeführt ist. Rethel läßt den Kaiser in das Thor der Stadt, das zwischen eingestürzten Mauern stehen geblieben ist, hinein reiten. In der Rechten hält er ruhig das Schwert, in der Linken die eiserne Krone. Begleiter ziehen ihm voraus und folgen ihm, und vor dem Thore hält zu Pferde ein Bischof, der auf das neben ihm stehende besiegte Königspaar zeigt. Bei Schnorr aber sieht man mitten in die Stadt hinein, erkennt ihre eigenthümliche Kultur und Architektur und erblickt den Kaiser mit erhobenem Schwerte mächtig daher sprengen. Der Longobardenkönig sucht noch ritterlich sich und seinen Thron zu vertheidigen, und schützt mit dem Letzten, was ihm geblieben, mit seinem Schilde Weib und Kind; doch zugleich kommt von der anderen Seite die Geistlichkeit Frieden erflehend herbei. Bei Schnorr ist der Sieg vollkommen entschieden, die Stadt gefallen, die geschichtliche Entscheidung gesichert, aber die dramatische Entwickelung tritt nur bis hart an die Katastrophe, die Einbildungskraft des Beschauers in Mitleidenschaft ziehend und an die Betrachtung des Bildes fesselnd. Bei Rethel ist alles überwunden und wir lassen den Kaiser mit kühlerem Antheil in das Stadtthor von Pavia hineinreiten. Während Schnorr also mit poetischer Gestaltungskraft und nicht ohne philosophische

Vertiefung den Stoff ergriff, und ihn mit reichen Mitteln, in ſtylvoller Compoſition gleichſam wie ein künſtleriſches Abbild des Wendepunktes zweier Kulturepochen darſtellte, blieb Rethel bei der einfachen Thatſache mit ſchlichter Treue ſtehen, jene weiteren Beziehungen etwa der Geſammtbetrachtung ſeiner Bilderreihe überlaſſend.

Weit entfernt aber, daß ihm und ſeinem Streben aus ſolchen Umſtänden, die ihm als Erfinder neben tiefer und reicher angelegten Talenten für die Beurtheilung nachtheilig ſein würden, ein Vorwurf entſpringen könnte, ſoll nur angedeutet werden, welches im Allgemeinen der Charakter ſeiner künſtleriſchen Begabung iſt, und was aus ihm hätte werden müſſen, wenn er nicht in der erſten Blüthe ſeiner Männlichkeit, ſechsunddreißigjährig, den unterirdiſchen Göttern zum Opfer gefallen. Daß auf dem düſſeldorfer Boden eine Erſcheinung wie Rethel wachſen konnte, iſt ohnehin ein Wunder, denn er iſt zweifellos der einzige wahrhafte Hiſtoriker dieſer Schule. Freilich muß man bei ihm unterſcheiden ſeine düſſeldorfer Epoche und die ſpätere frankfurter, aber ſeine grundlegende künſtleriſche Bildung verdankte er doch der dortigen Akademie. Ja, die erſten frankfurter Bilder ſind noch ziemlich düſſeldorfiſch, auch war er ja bereits 21 Jahre, als er zu Veit kam, und er gehörte zu den frühreifſten Talenten. Philipp Veit's Einfluß aber ward nach und nach immer wohlthätiger für ihn, und half ſeine innere Entwickelung mehr und mehr fördern, wobei denn auch nicht ausblieb, daß er manches Eigenthümliche von dieſem Meiſter annahm. Im Anſchauen der höchſten Meiſterwerke, der ſixtiniſchen Madonna Rafael's und der vaticaniſchen Fresken empfing er „eine herrliche Beſtätigung, daß der Weg, den Veit ihm angegeben, der rechte ſei.“ Das Bekenntniß vom Weſen dieſes rechtes Weges ſtimmt genau mit dem überein, was die anderen großen Künſtler und Kunſtforſcher deutſcher Nation ſeit Winckelmann bekannt hatten. Auch dem Rethel war die „Kunſt das ihm vom Himmel anvertraute Capital, über deſſen Verwaltung und Verwerthung er einſt vor Gott und Menſchen Rechenſchaft ablegen muß;“ ſie iſt ihm etwas „wahrhaft Göttliches und etwas Höheres als einen Hering mit Zwiebeln zum Greifen wahr zu malen.“*)

*) Alfred Rethel, Blätter der Erinnerung von Wolfgang Müller von Königswinter. Leipzig 1861. S. 149 u. 105.

Dieſe Aeußerungen erinnern auffallend an ähnliche in Briefen des Carſtens.

Zu jenen Eigenthümlichkeiten, die Rethel von Veit und deſſen Kunſtweiſe annahm, gehört vornehmlich die Färbung ſeiner Fresken. Man kann unter den deutſchen Freskomalern einige verſchiedene Richtungen wahrnehmen. Es zeigt ſich zuerſt die Art des Cornelius, der die Farben licht und beſtimmt, klar und wahr hinſtellte, aber von Sinnenreiz und Augentäuſchung ſelbſtverſtändlich abſah; er hatte die Tradition der alten großen Meiſter zum Vorbild genommen und neu zu beleben geſucht. An ihn ſchloſſen ſich, wie auch immer perſönlich abgeſtuft, ſo doch im Principe mit ihm eins, Schnorr, Heinrich Heß, Stielke u. a., während Schüler dieſer Männer, wie z. B. Kaulbach und Schraudolph, der Farbe ein größeres Recht der Selbſtſtändigkeit einräumten und damit der Naturwirklichkeit ſich mehr näherten. Veit, der treue Genoſſe von Cornelius und Overbeck, wich nach der andern Seite hin von jenem Wege ab, indem er die Bedeutung der Farbe einſchränken wollte, und ſie oft ſtumpf und matt, nicht immer harmoniſch anlegte. Beweis hierfür ſind die Fresken im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt. Ihm mit Aengſtlichkeit und Peinlichkeit nachtretend, machte Steinle ſeine Wandgemälde in Reineck und im Muſeum zu Köln, und leider läßt ſich auch bei Rethel, wie geſagt, der Veit'ſche Einfluß nicht verkennen. Von anderer Seite her trieben die Düſſeldorfer die von Kaulbach und Schrandolph geſteigerte Selbſtändigkeit der Farbe auf die Spitze, indem ſie die Wirkung der Oelgemälde auch in das Fresko übertragen wollten; am weiteſten in dieſem Sinne iſt wohl Kehren gegangen. Und ſo hat man jetzt das merkwürdige Schauſpiel, die zwei widerſtrebenden Weiſen der Freskotechnik in einem und demſelben Saale angewendet zu ſehen! Die Rethel'ſchen vier Fresken in Aachen ſind matt, nicht völlig klar und beſtimmt, die anderen vier von Kehren aber gehen auf ſelbſtändige Farbenwirkung aus, wobei ſie ſich in einem Falle derart verirren, daß die rothe Abendbeleuchtung ſogar Stimmung über das Ganze verbreiten ſoll. Das iſt nicht richtig, denn es liegt außer dem Weſen der monumentalen Malerei, und hier gar wird die Abendröthe langweilig monoton, weil ihr das Leben und der Glanz des Oelbildes fehleten. Wenn man nun auch ſo den Rethel'ſchen Fresken

hinsichtlich der Färbung den Vorrang vor den Kehren'schen einräumen muß, — einem für die Eigenthümlichkeiten des Fresko verständnißlosen Auge wird natürlich die Sache umgekehrt erscheinen, wegen des Effectes nämlich, der ja immer blendet, — so lassen sich dennoch die Mängel auch bei jenen nicht übersehen. Ich will nicht von der Glyptothek reden, aber man vergleiche nur die Fresken, welche Stielke auf Stolzenfels gemalt hat, in Hinsicht der Farbe mit den Aachenern, und man wird den großen Unterschied sicher empfinden. Bei Rethel ist die Mattheit zuweilen so groß, daß die Modellirung der Gestalten und die Klarheit der Gruppirung darunter leiden. Hätte der Künstler länger mit unbefangenem Auge schaffen und wirken können, so würde er das, so überaus nahe liegende Mittel sich zu vervollkommnen sicher nicht unbenutzt gelassen, und in München, oder einem andern geeigneten Orte, sich die nöthige Belehrung verschafft haben.

So wenig ein verständiger Mensch in das ehemalige Verdammungsurtheil über Rethel's Gemälde einstimmen wird und kann, eben so wenig könnte er als unparteiischer Geschichtschreiber dem einseitigen Lobe beipflichten, das nachher, gleichsam zur Sühne für den Künstler, über diese Werke ausgeschüttet ist. Diese an sich so rühmenswerthe Liebe für einen so tragisch dahin gerafften Mann läuft um so größere Gefahr in Einseitigkeit überzuschlagen, je ergreifender das Unglück war. Und das Schicksal Rethel's war furchtbar. Zudem ist augenfällig, daß man jene Fresken unterschätzt hatte, folglich — dahin trieb ein an sich edles Gefühl — müssen sie jetzt das Tadelloseste und Höchste sein, was die Kunst geschaffen. „Rethel ist nach Cornelius der erste monumentale Maler Deutschlands." In dieser doch wohl kaum glaublichen Hyperbel — siehe nämlich die Werke von Schnorr, Overbeck, Veit, Rahl, Schwind, Kaulbach, Schraudolph, Ferdinand Wagner, Stielke, Schinkel, Heinrich Heß, Deger u. s. w. — feiert ihn Wolfgang Müller, aber dieser überbietet sich selbst noch, indem er Rethel den „größten geschichtlichen Maler unsrer Zeit"*) nennt. Eine solche Uebertreibung scheint einer sachlichen und ernsthaften Widerlegung wohl nicht zu bedürfen.

In ähnlicher Einseitigkeit hat man die Ursache von des Künstlers

*) Müller a. a. O. S. 181. 183.

Unglück ganz und ohne Weiteres den äußeren Widerwärtigkeiten, dem Mangel der Anerkennung und sonstigen Feindseligkeiten anrechnen wollen. Gewiß, in Aachen hat man ihm vielen Kummer bereitet, hat schlecht an ihm gehandelt, gewiß, in Düsseldorf war man gegen ihn sehr erkaltet, weil er sich von dieser Schule entfernt hatte, aber dennoch liegt die Hauptschuld, wie schon angedeutet wurde, in ihm selbst. Wiederum muß bemerkt werden, daß es sich hier nicht um einen persönlichen Vorwurf handeln kann, vielmehr ist der einzige Zweck die klare und unparteiische Erkenntniß der Thatsachen. Vom rein historischen Standpunkte aus kann überhaupt nie ein persönlicher Vorwurf in Bezug auf Dinge und Personen, die der Geschichte angehören, erhoben werden; die innere Nothwendigkeit des Geschehenen zu begreifen, ist ein weit würdigerer Zweck. Ehe man aber dahin gelangt, bedarf es erst der reinsten und objectivsten Auffassung der Ereignisse nach Ursprung und Verlauf, und so werden wir in Bezug auf Rethel's Leiden zu einer angeborenen Leidenschaftlichkeit und einem entwickelten Ehrgeize als ihrer Quelle gewiesen. Rethel war ein reiches, edles Talent, aber er besaß im Charakter nicht diejenige Festigkeit, welche allein mit ruhigem Selbstbewußtsein erfüllen und in den Kämpfen des Lebens die Kraft geben kann. Er suchte einen Halt außer sich in der Anerkennung und dem Lobe, und als diese, welche ihm im höchsten Grade und in seltener Fülle zu Theil geworden waren, nun, während er von der Welt zurückgezogen auf einsamem Gerüste arbeitete, naturgemäß spärlicher flossen, verfiel er in einen Mißmuth, der seine Kräfte lähmte. Statt sich da innerlich aufzuraffen, klammerte er sich wieder an äußere Unannehmlichkeiten fest und verrannte sich immer mehr und mehr in eine verhängnißvolle Gemüthslage hinein. Ein Beispiel genüge statt vieler. Der Saal war immer offen, und Jedermann konnte hinein gehen, auch wenn die Künstler oben auf ihren Gerüsten malten. Da man diese von unten nicht sah, so fiel natürlich desto ungezwungener so manche läppische Aeußerung, wovon man sich ja aller Orten in Kunstsammlungen oder Ausstellungen leicht überzeugen kann. Hatte nun Rethel nicht die Kraft und Einsicht, sich über solche thörichte oder freche Reden im Selbstbewußsein mit gutem Humor hinweg zu setzen, so hätte er die Klugheit besitzen müssen, daß er die Forderung stellte, den Saal zu verschließen, und, wenn man dies nicht

gewährte, daß er dann die Arbeit einstellte. Aber mit einer wahrhaft dämonischen Begierde sog er die Nahrung für sein Uebel ein und fütterte endlich, wie der Othello die Leidenschaft der Eifersucht, so die des unbefriedigten Ehrgeizes zu einem Riesen auf, der ihn erschlug. Darin liegt das Tragische seines Geschickes, daß er, sonst in allen Stücken ein Muster von Mensch und Künstler, in der Kraft seines Willens dieser furchtbaren Leidenschaft nicht gewachsen war, und gerade deshalb wird jedes theilnehmende Herz mit um so größerer Rührung seiner gedenken.

Dennoch wird durch diesen Umstand Aachen keineswegs freigesprochen, vielmehr haben wohl gerade die Erfahrungen, welche er von Anfang an da hat machen müssen, ihn von vornherein mit Mißtrauen und Zweifel, vielleicht auch mit Zorn oder Gram erfüllt. Unbestreitbar und urkundlich ist es nämlich, daß eine starke Partei in Aachen alle ihre Mittel aufgeboten hatte, dem protestantischen Maler den Auftrag zu entziehen. Dies konnte einer so reizbaren Natur, wie die Rethel's war, nicht gleichgültig sein. Und als nun gar die fast sechsjährige Verzögerung der Arbeit eintrat, als bei endlich begonnener Ausführung kleine Nörgeleien und Plackereien sich zeigten, so wurde folgerichtig von ihm allen diesen Widerwärtigkeiten Absicht und böser Wille untergeschoben. Thatsache ist es aber zum wenigsten, daß in Aachen kaum Einer war, der den Künstler verstand, keiner aber, der dem schwermüthigen Manne ein Wort der Stärkung und des Trostes zugerufen. Die Stimmung in dieser Stadt war feindlich gegen ihn, und er hatte nicht die Kraft, sich in freier Selbständigkeit zu behaupten. Wenn so sich die Verhältnisse verketten und Eines in das Andere greift, so könnte es scheinen, daß, wie der Künstler einem dunkeln Verhängniß unbewußt zum Opfer gefallen, so auch Aachen unbewußt ihm Uebeles gethan. Allein dies ist nicht der Fall, und Jedermann würde die kindliche Unschuld belächeln, welche meinen wollte, der Ultramontanismus wäre ihr selbst gleich. Fieberkranken soll man nicht noch hitzige Getränke geben, und in Aachen ist das innere verzehrende Feuer bei Rethel mit dämonischem Hauche geschürt worden. Zur Sühne für dies Unrecht sollte die Stadt Aachen wenigstens die Büste dieses ihres Kindes an einem geeigneten Orte im Rathhause aufstellen lassen.

Steigen wir nun jetzt zum alten Kaisersaal durch das neue prächtige

Treppenhaus hinauf, so liegt die große gewölbreiche Halle mit ihren vier Pfeilern quer vor uns; gegenüber sind die Fenster mit ihrer Aussicht auf den Markt. Rippen, Gewölbe und etwaige kleinere Wandflächen sind mit angemessener Ornament-Decoration geschmackvoll und stylgemäß ausgestattet; an den Pfeilern selbst werden auf Kragsteinen die Statuetten der 37 deutschen Könige aufgestellt, welche zu Aachen die Krone Karl's des Großen empfingen. Das Ganze macht einen überaus bedeutenden und prächtigen Eindruck, und entspricht vollkommen der Würde, welche jeder Deutsche heutzutage diesem Raume in seiner Phantasie beilegt, wenn er schon in der Schule auswendig lernt:

„Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
im alterthümlichen Saale u. s. w."

Freilich der Saal ist es nicht, wo Kaiser Rudolf's heilige Macht thronte, denn der gothische, jetzt erneute Bau entstand erst ein halbes bis ein ganzes Jahrhundert später. Dennoch wird mancher Besucher gewiß eine von Kind auf geliebte Vorstellung, wenn er das Rathhaus betritt, in diese Räumlichkeiten unwillkürlich übertragen, und mancher sieht vielleicht im Geiste schon ein neues Krönungsmahl da, auf welches wie auf jenes die Dichterworte passen könnten:

„Denn geendet nach langem vergeblichem Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden!"

Eine Störung in den Gesammteindruck dieses Kaisersaales bringt natürlich der verschiedene Charakter der Fresken in den beiden Saalhälften. Es bleibt immer eine große, nicht zu vermittelnde ästhetische Kluft zwischen der Rethel'schen und der Kehren'schen Malerei. Um so gerechtfertigter ist sicher der Wunsch, daß sämmtliche Kartons, oder doch wenigstens die von Rethel selbst gezeichneten, einer großen öffentlichen Sammlung einverleibt würden. Allein wir dürfen uns mit freudiger Genugthuung gestehen, daß trotz jener Störung der vollkommenen und feinsten künstlerischen Harmonie der Eindruck immerhin erhebend und würdevoll ist. Nur muß Niemand dort mittelalterische Kunst suchen; das Ganze ist zu sehr eine Schöpfung dieses Jahrhunderts, als daß der Kern aus früherer Zeit anders als wie ein Gerippe in neuem Gewande sich geltend machen könnte. Denn

daß die Gewölbe noch die alten ſpitzbogigen ſind, macht es wahrlich nicht! Iſt doch ein neuer Geiſt in dieſes Haus eingezogen, und dieſer Geiſt hat ſich da eben häuslich eingerichtet. Ein kleiner Schalksnarr hat dieſem Geiſte freilich einen Poſſen ſpielen wollen, und hat da über die Fenſter und in das Ornament ſo ein paar eckige gothiſche Figuren hineingemalt, oder hat die modernen Figürchen in der Kapelle, welche die Päpſte Bonifacius IX. und Alexander VII., Männer des fünfzehnten und ſiebzehnten (!) Jahrhunderts, darſtellen, mit mittelalterlich (!) verkrüppelten und ſchwer leſerlichen Inſchriften verſehen! Das iſt denn doch wohl eine Narrheit. Oder war etwa der Narr hier vielleicht auch wieder der Schlaue, der nicht will, daß die inhaltloſen oder unrühmlichen Inſchriften von jedem Laien geleſen werden können? Uns ſei dies gleichgültig, denn der Geiſt, der da zu unſerer Zeit von dem Saale Beſitz genommen hat, duldet ja auch ſo großmüthig neben ſich den kleinen, frommen, chriſtlich-germaniſchen Schalksnarren.

Ferdinand Wagner.

Mit Recht findet man in den monumentalen Werken den würdigſten Gegenſtand für die Beurtheilung der Malerei einer Zeitepoche überhaupt. Denn würde auch etwa im Einzelvergleich das Oelbild an Schönheit, Pracht und Farbe das Fresco übertreffen und würde ſich auch die Oelmalerei in ihrer Geſammtheit zu dem Umfang und dem Glanz Venedigs und der Niederlande ſteigern, ſo iſt doch die Frescomalerei als Ganzes die klaſſiſchere, auf einer höheren Stufe ſtehende Kunſt. Dieſe große Bedeutung der Monumentalmalerei kann wohl ſchwerlich beſtritten werden. Wenn wir deshalb in unſeren Tagen auf neuere Erſcheinungen in dieſem Gebiete ein beſonderes Gewicht legen, ſo üben wir damit eben nur eine Pflicht gegen die Kunſt ſelbſt aus.

Bekanntlich nimmt die neuere deutſche Frescomalerei ihren Anfang in den 1815 begonnenen Arbeiten des Bartholdy'ſchen Hauſes zu Rom. Sie ruhte dann vornehmlich auf Cornelius, Schnorr, Heinrich Heß und denjenigen Männern der älteren düſſeldorfer und der münchener Schule, die ſich an jene anſchloſſen. München aber ward ſeit 1820 der eigentliche Sitz dieſer Kunſt. In Berlin wurden die erſten großen Fresken, die in der Halle des Muſeums, erſt 1846—48 ausgeführt, dagegen malte man auch ſchon früher in einigen andern deutſchen Städten mancherlei vortreffliche Werke in Fresco. Die wichtigſten- und umfangreichſten aller dieſer Arbeiten, denen der Zeit nach die von Deutſchen ausgeſchmückte Villa Maſſimi zu Rom voran und zur Seite geht, wurden im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt von Veit gemacht, dann im Muſeum zu Karlsruhe von Schwind, im Schloſſe zu Weimar von Neher, Jäger u. a., im Schloſſe zu Stuttgart von Gegenbaur, im Schloſſe Stolzenfels von

Stielke, in der Wartburg von Schwindt, im Rathhaus zu Aachen von Rethel, im neuen Museum zu Berlin von Kaulbach, im Museum zu Köln von Steinle und neuerdings im Arsenal zu Wien von Rahl und im Opernhause daselbst von Schwind. Dazu kommen die Bilder in der Kapelle zu Stolzenfels von Deger und die in der Apollinariskirche zu Remagen von demselben Künstler und seinen Genossen, ferner die großartigen Arbeiten der Ausmalung der Dome von Speyer und Mainz durch Schraudolph und Veit, und natürlich in erster Stelle die zahlreichen profanen wie kirchlichen Frescomalereien zu München selbst. Im Schlosse zu Dresden hatte Bendemann Gemälde a fresco angefangen, doch wandte er sich alsbald zu einer anderen Technik, und er hielt sich hierdurch vollkommen in Uebereinstimmung mit der gesammten düsseldorfer Schule, die nur an einem einzigen Frescomaler, Alfred Rethel, Antheil und noch dazu einen ihr oft streitig gemachten Antheil hat. Die Aufgaben dieser Schule lagen auf andern Gebieten als auf dem der Monumentalmalerei, und wir erhalten hieraus schon einen deutlichen Fingerzeig, daß die Frescomalerei mancherlei Anforderungen stellt und Schwierigkeiten eigener Art im Gefolge hat. Um den letzteren zu entgehen, hat man mit Bereitwilligkeit das sogenannte stereochromatische Verfahren ergriffen, wie es auch Kaulbach in Berlin angewendet, allein man muß zugestehen, daß es einige wesentliche Vorzüge des Fresco ganz entbehrt und daß es, so weit bisher die Erfahrung reicht, sich technisch nicht bewährt. Zu dem alten, eigentlichen und echten Fresco kommt man immer mehr wieder zurück, und besonders die letzten Jahre haben die erfreuliche Thatsache geliefert, daß auch kleinere Arbeiten in öffentlichen Gebäuden und mancherlei Aufträge von Privaten in dieser Technik durchgeführt sind. Kein deutscher Künstler aber war auf dem Gebiete der Frescomalerei neuerdings so thätig, als Ferdinand Wagner in Augsburg, der, wenn auch dem großen Publikum noch wenig bekannt, doch seit 12 Jahren hierin sehr Beachtungswerthes geleistet hat.

Ferdinand Wagner ist im Jahre 1819 zu Schwabmünchen bei Augsburg geboren, wo sein Vater, ein ehrenfester biederer Handwerksmann, das Kürschnergewerbe betrieb. Seit seiner frühesten Jugend machte der Knabe Zeichnen- und Malversuche, aber der Vater wollte durchaus nicht

darein willigen, ihn Maler werden zu lassen. Die praktische Lebensanschauung des Vaters und seine Liebe für den Sohn führte unter veränderten Umständen zu einem ähnlichen Verhältniß, wie wir es bei Klenze (S. 196) fanden. Der Sohn sollte nicht die schwankende Staffel der Kunst betreten, ehe er für alle Fälle sich den goldenen Boden des Handwerkes gesichert hatte, und so mußte der Knabe zunächst das väterliche Geschäft erlernen. Nach überstandener Lehrzeit bewegten die unausgesetzten Bitten des Sohnes und das dringende Zureden der Freunde endlich den Vater, daß er sich entschloß, den Sohn auf die Akademie nach München zu schicken. Dies geschah im Jahre 1835. Mit unermüdlichem Eifer und hingebender Liebe studirte er nun, doch verstand er es nicht, sich besonders hervorzuthun und geltend zu machen, vielmehr hat er bei mehr oder weniger großer Selbstüberlassenheit alle Kreuz- und Querfahrten des Strebens und Schwankens durchgemacht. Kurze Zeit war er auch persönlich ein Schüler von Cornelius, dessen Art und Weise als Lehrer stets dahin ging, die jungen Talente ihrem eigenen Wesen gemäß frei zu entwickeln, aber nicht der Besonderheit des Meisters nach abzurichten. Durch dies liebevoll schonende Eingehen fühlte sich Wagner zu Cornelius außerordentlich hingezogen, und hierin wurde er durch Schlotthauer und dann durch Schnorr, an die er sich später anschloß, kräftig bestärkt. Schlotthauer vereinigte damals seine Schüler zu Compositionsübungen und sprach sich mit ihnen zu festgesetzten Zeiten auf seiner damaligen Villa beim fröhlichen Abendtrunk über ihre Versuche aus. Zu diesem Verein zog er auch Ferdinand Wagner. Unser Künstler verließ im Jahre 1841 die Akademie ohne bestimmte Richtung, ohne klare Ziele; ja die letzte Zeit in München hatte er sich sogar im Genrefach versucht. Doch strebte sein unbewußter Drang auf die ernsteste Richtung in der Malerei, und die größere Reife der Jahre mußte den jetzt erst zweiundzwanzigjährigen jungen Mann allmälig auch zu voller Klarheit sich entwickeln lassen. Er ließ sich zu Augsburg nieder und hier erst bekam sein ganzes künstlerisches Streben, unter dem unschätzbaren Einflusse eines gebildeten und edel denkenden Umganges, die feste Richtung. Kämpfe um das Dasein dienten nur dazu, ihn mehr und mehr anzuspornen und ihn in eine glücklichere Epoche seines Lebens, in der sein Talent sich unge-

ahnt entfaltete, überzuführen. Die großen Werke in München, die er von Zeit zu Zeit immer wieder besuchte, erfrischten und kräftigten ihn in der rückhaltlosen Verfolgung seines künstlerischen Strebens; und wir sehen hier bereits einen hervorragenden Fall, wo ein außerordentlich begabter Künstler sich zur Meisterschaft ausgebildet hat, ohne — Italien.

Neben Stationsbildern, verschiedenen Gemälden in Oel und auch einigen a fresco war es ganz vorwiegend das 37′ hohe und 28′ breite Fresco eines 1854 in der Kirche seiner Vaterstadt ausgeführten jüngsten Gerichtes, welches den erfreulichen Abschnitt im Leben Wagner's bezeichnet; nicht allein im künstlerischen, sondern auch im äußern Leben, denn er vermählte sich um diese Zeit mit der Tochter des Seminar-Inspectors Heindl zu München, die es sich zur einzigen Aufgabe machte, mit hingebendster Liebe ihm nicht nur alle Sorgen des Lebens zu erleichtern, jedes Schicksal als treues Weib mit ihm zu theilen, sondern ihn auch beständig auf der Bahn wahrer Kunst anzufeuern und zu ermuthigen. Dem ältesten Kinde aus dieser glücklichen Ehe, einem Mädchen, gab Wagner in dankbarer Verehrung für den großen Meister seiner Kunst, der auch sein Vorbild war und blieb, den Namen Cornelia. Von dem eifrigsten Studium des Cornelius zeugt nun auch jenes jüngste Gericht in Schwabmünchen. Denn man nimmt daselbst fast noch zu starke und entschiedene Anklänge an Cornelius und dessen jüngstes Gericht in der Ludwigskirche zu München wahr, allein trotzdem verleugnet sich das eigenthümliche Talent keineswegs; als ein neuer Gedanke erscheint die Einführung des Kreuzes ohne Körper als einfaches Symbol zwischen den Posaunenengeln, doch liegt der Vorzug dieses Gedankens mehr rein im Geiste, als in der sichtbaren Erscheinung. Dieser umfangreichen Arbeit folgten nunmehr schnell mehrfache Aufträge zu Malereien in verschiedenen Landkirchen Schwabens. So ließ Wagner zu Großenried das Martyrium des h. Lorenz nach seinen Kartons durch einen Gehülfen ausführen, so malte er 1856 zu Königsbronn große Darstellungen aus der Heiligen-Geschichte, 1857 zu Schmichen eine Krönung der Maria und 1859 zu Bahlingen denselben Gegenstand. Durch diese bedeutenden Unternehmungen erwarb er sich eine reiche Erfahrung und eine seltene Sicherheit in der

Frescotechnik, auch künstlerisch und innerlich schloß er sich mehr und mehr ab. Frei von all und jeder ultramontanen Tendenz in diesen kirchlichen Malereien war die Kunst sein einziger Zweck; die innerliche Wahrheit, in Verbindung mit der schönen Erscheinung, ließ er nie unbeachtet, vielmehr strebte und rang er sich mit glücklichem Erfolge zu immer größerer Klarheit und Formenvollendung. Rücksichtlich der Anordnung größerer Bilder liebte er es, die strenge, stylvolle Symmetrie des Rafael, Leonardo, Dürer, Cornelius u. a. zum Theil aufzugeben und dafür jene schräge Stellung einzuführen, die man bei den Caracci's und Rubens findet. Dazwischen malte Wagner auch vielfach in Oel, besonders Altarblätter und Bildnisse.

So standen die Sachen, als im Jahre 1860 der Fürst Leopold von Fugger-Babenhausen unserm Künstler den ehrenvollen Auftrag ertheilte, die Außenseite des augsburgischen Fuggerhauses mit Fresken zu schmücken. Zu Augsburg nämlich blühte im spätern Mittelalter die aus Italien eingebürgerte Sitte, daß man die Straßenseiten der Häuser mit Malereien verzierte, und noch heute sind einige derartige Denkmäler theils ruinenhaft, theils wiederhergestellt erhalten. Es war daher ein würdiger und nacheiferungswerther Entschluß, als das Haupt der Fugger bestimmte, das alte Haus der Familie künstlerisch zu verherrlichen, und es war ein reich belohntes Vertrauen, als unserm auf diesem Gebiete noch nicht bewährten Künstler die Ausführung übertragen wurde. Ueber den Gegenstand der großen Darstellungen war man bald einverstanden, aber die hauptsächliche Schwierigkeit, die der Raumbenutzung, blieb natürlich dem Maler allein überlassen. Das Fuggerhaus auf der breiten, durch die unvergleichlichen Erzbrunnen verschönerten Maximilianstraße gelegen, besteht eigentlich aus zwei verschiedenen Bauten, die jedoch von demselben Hauptgesims in derselben Höhe begrenzt werden. Der eine Theil von 12 Fenstern hat etwas niedrigere Stockwerke als der andere von 14 Fenstern, so daß also in den äußeren Grundverhältnissen sich eine große Verschiedenheit geltend macht. Wagner nun faßte das untere erste Stockwerk*) als Podium

*) Das erste Stockwerk ist zu ebner Erde, das zweite ist demnach eine Treppe hoch u. s. w.

auf, ließ darauf in gewiſſen Entfernungen arabeskenartige Pilaſter aufſetzen, die zwiſchen den Fenſtern des zweiten und dritten Stockes hindurch- und in einen unter dem Hauptgeſimſe fortlaufenden Friesſtreifen übergehen; dieſer ſowohl wie jene ſind in bunten Farben auf goldgelbem Grunde ausgeführt. Der erſte Pilaſter grenzt ſüdlich gegen das Nachbarhaus, der zweite ſchneidet von den 14 Fenſtern vier, der dritte dann ſechs und der vierte wiederum vier ab, während dieſer zugleich an den Bau der 12 Fenſter ſtößt. Hier theilt der fünfte Pilaſter das Ganze in zweimal ſechs Fenſter und der ſechſte macht wieder die Grenze gegen das nördliche Nachbarhaus. Die großen Räume zwiſchen den Pilaſtern ſind wieder vortrefflich gegliedert. Unter den Fenſtern des zweiten Stockes ziehen ſich Kindergruppen im blauen Grunde hin, die als herabhängende Teppiche gedacht ſind. Dann folgen zwiſchen dieſen Fenſtern grau in grau gehalten arabeskenartige Ornamente; der breite Mauerſtreifen über dem zweiten Stock nun nimmt die großen Hauptbilder auf, doch ſo, daß dieſe in die Mauerflächen zwiſchen den Fenſtern des dritten Stockwerkes hineinragen. Die oberſten Fenſter erſcheinen alſo wie aus den Bildern herausgeſchnitten, doch iſt dies mit meiſterhafteſtem Geſchick geordnet, daß es nicht nur nicht auffällt, ſondern daß man meint, es müſſe juſt ſo ſein. Die Geſammtlänge des Fuggerhauſes, auf welcher dieſe ganze Anordnung ſich entwickelt, beträgt 335 Fuß, die Höhe aber, einſchließlich des Podiums 50 Fuß.

Das erſte der Hauptbilder zeigt den Kaiſer Rudolph, wie er am 7. März 1276 auf dem Frohnhofe zu Augsburg die geſammelten Rechte dieſer freien Reichsſtadt feierlich und öffentlich beſtätigt. Im zweiten Fresco erblickt man, wie Ludwig der Bayer, von Friedrich dem Schönen hart bedrängt, durch die treuen Bürger von Augsburg in ihre ſchützende Stadt aufgenommen wird. Das dritte ſtellt die Gründung der Fuggerei durch Anton Fugger 1519 dar, und das vierte eine Huldigung der reichen, Geſchenke darbringenden Bürger von Augsburg vor dem Kaiſer Max. Im fünften Bilde endlich iſt der Augenblick vergegenwärtigt, wo Anton Fugger mit andern augsburgiſchen Bürgern Karl V., der im ſchmalkadiſchen Kriege 1547 die proteſtantiſchen Städte Oberdeutſchlands grauſam beſtrafte und ſchwer brandſchatzte, zu Ulm um Schonung der Stadt bat. — In den

erwähnten Kindergruppen, die Gewerbe, Kunst und Wissenschaft, Lust, Freude und Streit als Vertreter des augsburgischen Lebens darstellen, hat der Künstler einen köstlichen und fesselnden Humor entfaltet, doch müssen wir uns leider versagen, hier des Näheren auf diese Bilder einzugehen.

Dem überraschend wohlthuenden Eindruck dieses ganzen Werkes kann sich ein unbefangenes Auge nicht entziehen, und bei eingehenderer Betrachtung, welche die sehr erheblichen vom Künstler überwundenen Schwierigkeiten erwägt, muß dieser erste günstige Eindruck zu aufrichtiger und bewußter Anerkennung sich steigern. Denn es ist gewiß keine leichte Aufgabe, eine 335 Fuß lange Kasernen-Façade, die noch dazu ungleiche Fenstertheilung hat, nur durch malerischen Schmuck würdig zu beleben und doch dem Ganzen den Charakter künstlerischer Einheit und Monumentalität zu verleihen. Ein sehr großes Talent für Benutzung und Füllung selbst des ungünstigsten Raumes im Sinne architektonischer Malerei hat Wagner hier bewährt, und eine reiche, glückliche Erfindungsgabe entwickelt; dabei ist er mit nie ermüdendem Fleiße und voller Liebe bis in die kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Einzelnheiten hinein sich selbst und der Sache treu geblieben. Große Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Gefälligkeit zeigt sich im Ornament und in der Arabeske. Und was die historischen Hauptbilder betrifft, so haben diese in der Composition, in der Zeichnung, im Styl und im Ausdruck die entschiedensten und unzweifelhaftesten Vorzüge. Dazu kommt noch, daß die Färbung durchweg sehr lebendig und kräftig, harmonisch und edel ist, so daß denn das Ganze überaus angenehm und erfreuend wirkt. Für innere Räume wäre die Färbung des Fresco vielleicht zu tief und kräftig, hier jedoch im Freien dem vollsten und hellsten Lichte ausgesetzt, ist sie sehr an ihrem Orte. Im Herbste 1863 war der Künstler mit dieser umfangreichen Arbeit zu Ende, und jetzt, wo diese Fresken bereits seit mehreren Jahren allen Einflüssen des Wetters ausgesetzt sind, ist auch noch nicht die geringste Veränderung wahrzunehmen. Das einzig Empfindliche ist wohl dies, daß eine dichte Decke von feinem Staub sich auf den Malereien abgelagert hat, welche der Regen nicht mehr abwäscht, die aber durch ein Aufgebot der augsburgischen Feuerwehr leicht abgespritzt werden könnte.

Doch wollte sich der Fürst Fugger bisher zu diesem Mittel nicht entschließen. Für Augsburg sind die Bilder des Fuggerhauses ein lieber, rühmlicher und bildsamer Besitz schnell geworden, denn diese Werke muß ja von nun an schon jedes Kind von Kleinauf fast täglich sehen, und nur durch die tägliche Gelegenheit erzieht sich in einem Volke nach und nach ein besserer Sinn für die Kunst. Ein ganzes Museum voll der werthvollsten Werke würde zur Hebung der Kunstliebe einer Stadt bei Weitem nicht so viel beitragen können, als ein so großes öffentliches Werk von dieser Gediegenheit und Schönheit. Neben aller freudigen Anerkennung des Künstlers wird man deshalb den Dank für dies nacheiferungswerthe Unternehmen des Fürsten Fugger nicht unterdrücken dürfen.

Durch dieses Werk schwang sich Wagner zum Range historischer Bedeutung empor, und er erwarb sich einen höchst ehrenvollen Platz im Kreise der deutschen Maler seit Carstens. Aber auch innerlich durch fortwährende Geistesarbeit und stets erneutes Studium bildete sich unser Künstler weiter aus, und gelangte so nach und nach zu einem vollständigen tiefen Verständniß seiner ehemaligen Lehrer, Cornelius und Schnorr, seiner Selbst, seines Talentes und seiner Ziele. Auf diesem, den sicheren Erfolg in sich tragenden Wege kam ihm von Außen wieder eine neue glückliche Gelegenheit entgegen: ein Auftrag der Stadt Constanz.

Das Gebäude der Stadtkanzlei in Constanz, früher die Salzscheibe genannt, ist eine 1593 begonnene Renaissance-Architektur, die ursprünglich dreigliederig war, indem sich rechts und links von einem breiteren Mittelbau zwei etwas schmalere Flügel anlehnten. Der östliche Flügel war nun leider vor etwa 20 Jahren in moderner Weise umgebaut worden, so daß das Uebrigbleibende eine unsymmetrische Zusammenstellung zurückließ. Konnte man diese nun auch nicht beseitigen, so war es dennoch ein erfreuliches Ereigniß, als der Gemeinderath von Constanz beschloß, dies Bauwerk herstellen und an seiner Straßenseite durch Freskenschmuck verzieren zu lassen. Im Sommer 1864 wurde dies Unternehmen verwirklicht. Wagner, der den ganzen Entwurf gemacht hatte, malte auch alles Figürliche selbst, während sein Gehülfe Fröschle nach der unmittelbaren Angabe des Meisters die Verzierungen ausführte. Die Architektur hier nun kam dem Künstler entgegen, und es handelte sich für ihn eigentlich

mehr um ein ſicheres Verſtändniß und ein freies Eingehen auf ihre weſentlichen Gedanken, als um Ueberwindung kunſtwidriger Schwierigkeiten, wie es beim Fuggerhauſe der Fall war. Das untere Stockwerk, als Podium des ganzen Hauſes angeordnet, enthält zwiſchen Pilaſtern vier große rundbogige Fenſter- und Thüröffnungen. Der Raum über den letzteren bis zum Gurtgeſims des zweiten Stockes bot ſich ſehr günſtig zur Aufnahme größerer hiſtoriſcher Bilder dar, deren Gegenſtände natürlich der Geſchichte von Conſtanz entlehnt wurden. Im erſten Bilde iſt der „lombardiſche Friedensſchluß“ dargeſtellt, den Kaiſer Friedrich Barbaroſſa mit den oberitalieniſchen Städten 1183 zu Koſtnitz unterzeichnete. Dann folgt der Einzug Friedrich's II. von Hohenſtaufen im Jahre 1212, wo er aus Sicilien nach Deutſchland kam, um das Reich gegen den Welfen Otto IV. zu gewinnen und zu behaupten. Leider iſt dem Künſtler hierbei die Unannehmlichkeit begegnet, daß er aus dem einziehenden Kaiſer einen langbärtigen Mann von wenigſtens 50 Jahren gemacht hat, während der hohenſtaufiſche Jüngling damals erſt deren 18 zählte; dadurch iſt die Wahrheit und der Sinn jener Begebenheit getrübt und verſchoben derart, daß man den Mißgriff nicht mit dem Vorrecht künſtleriſcher und dichteriſcher Freiheit wird entſchuldigen können. Mit größerem Nachdruck könnte man vielleicht den Hinweis auf die beſcheidene Honorirung dieſer Arbeiten geltend machen, weil hiervon das Maß des Zeitaufwandes nicht unabhängig ſein konnte. Das dritte Gemälde giebt die Belehnung Friedrich's von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg durch Kaiſer Sigismund zu Koſtnitz am 19. April 1417. Das vierte endlich ſtellt die Schlacht auf der Rheinbrücke bei Conſtanz dar, welche im Jahre 1548 die Bürger ſiegreich gegen 3000 ſpaniſche Soldaten Karl's V. ſchlugen, deren Folgen aber die bedingsloſe Unterwerfung der proteſtantiſchen, freien Reichsſtadt unter das Haus Oeſterreich herbeiführte. Die Fenſter des zweiten Stockwerkes, die jetzt folgen, ſind im ehemaligen Mittelbau zweimal als gekoppelte Rundbogenfenſter, im Seitenbau aber nur einmal und zwar triforienartig geordnet. Der Schmuck des Raumes rings den Fenſtern bis an das Gurtgeſims des dritten Stockes iſt reich und ſchicklich mit Ornament ausgeführt, mit ſinnbildlichen Kindergeſtalten, der Figur des Kaiſers Conſtantin und den Medaillon-Bildern

hervorragender Conſtanzer: des Reformators Blarer, des Reichsvicekanzler Zaſius, Weſſenberg's und der Malerin Maria Ellenrieder. Der dritte Stock iſt nach Architektur und Decoration dem zweiten entſprechend, jedoch in Bezug auf letztere natürlich mit vollkommener Freiheit im Einzelnen. Die vier Seitenwinkel neben den Fenſtern in beiden Giebeln enthalten dann noch artige Darſtellungen der Eigenthümlichkeiten des Conſtanzer Lebens, und auch weiter hinauf bis in die Spitzen ſetzt ſich Ornament und Arabeske geſchmackvoll fort.

Dieſelben Vorzüge, welche das Fuggerhaus auszeichneten, machen ſich auch hier geltend, nur mit dem Unterſchied, daß, Dank der günſtigen Architektur, das Ganze noch einheitlicher und geſchloſſener erſcheint. Bei einer ſo freudigen und allſeitigen Anerkennung der Leiſtungen Wagner's, wie wir ſie hier ausgeſprochen haben, fühlen wir uns um ſo mehr zur ſtrengſten Unparteilichkeit verpflichtet und gezwungen, auf einen Umſtand hinzuweiſen, wo möglicherweiſe die Achillesferſe dieſes vorzüglichen Künſtlers ſitzt. Jeden wird nämlich die kurze Zeit überraſchen, innerhalb deren Wagner dieſe Arbeiten gefertigt hat, beſonders die in Conſtanz, welche in drei Monaten ausgeführt wurden. Erwägt man dazu, daß er ohne durchgeführte Kartons lediglich nach der in Oel gemalten Farbenſkizze und einigen leichten Umrißkartons arbeitete, ſo wird man zwar die ſeltene Gewandtheit und die virtuoſe Sicherheit des Künſtlers bewundern müſſen, aber doch ernſtliche Bedenken nicht unterdrücken dürfen. Denn ganz allgemein betrachtet iſt die naheliegende Gefahr einer ſolchen Behandlungsweiſe die Schnellmalerei, der Manierismus. Es wäre vermeſſen und höchſt ungerecht, wollte man ſagen, etwaige Mängel in der Durchführung der augsburger und conſtanzer Fresken lägen dieſer Gefahr nahe, da man in der That Angeſichts der fleißigen und gediegenen Ausführung dieſer Werke nur über die ſichere Kühnheit des Künſtlers erſtaunen kann. Dennoch aber wird es und kann es nicht ausbleiben, daß er ohne die ſichere Grundlage eines Kartons ſich „vermalt", ſo wie Michel-Angelo, da er ohne Modell in Marmor arbeiten wollte, ſich auch „verhauen" hat. Einige Beſtätigung, daß dieſe Befürchtung nicht aus der Luft gegriffen iſt, wird man gewiß bereits darin finden müſſen, daß ihm das Unglück mit der Geſtalt Kaiſer Friedrich's II. begegnen konnte.

Hätte er gründliche Geschichtsstudien gemacht, einen Karton sorglich angefertigt und kunstpflegenden Umgang gehabt, so würde er unbedingt jenen Mißgriff vermieden haben. Er würde sogar in alten Kunstwerken, besonders in Münzen, nach treuen Bildnissen des Kaisers gesucht, und so bei aller künstlerischen Freiheit doch die historische Wahrheit möglichst gesichert haben. Wir hegen das feste Vertrauen, daß Wagner, nachdem er so meisterhafte Werke hingestellt hat, nicht von dieser ehrenvollen Stufe hinabsteigen, daß er im Gegentheile mit um so größerer Strenge und Gediegenheit, mit erneutem Fleiße und Studium seiner Kunst dienen und Schöpfungen hinstellen wird, die sein unabläßiges Streben und künstlerisches Wachsthum verbürgen. Denn ein Stehenbleiben giebt es nicht; Steigen oder Fallen sind die einzigen Möglichkeiten für einen im Geiste wirkenden Menschen. Will aber unser Künstler jenen rühmlichen Weg mit allen Kräften weiter verfolgen, so muß er statt in die Breite in die Tiefe gehen und sich zum Wesen der Dinge und der Kunst halten.

Hierzu fehlt es ihm nicht an Gelegenheit, ja vielleicht bieten sich ihm der Gelegenheiten so viele, daß er, um jener Vertiefung willen, auf die Benutzung eines Theiles derselben wird verzichten müssen. In den letzten Jahren war er wenigstens reichlich beschäftigt, und auch jetzt mangelt es nicht an großartiger Thätigkeit. In der Kirche zu Heimerdingen malte er in Fresco vier große Stücke in Oval aus dem Leben der Maria: Verkündigung, Anbetung, Himmelfahrt und die Stiftung des Rosenkranzes, und vollendete diese im Sommer 1867. Ein figurenreiches Christen-Martyrium führte er in der Kirche zu Steppach, unweit Augsburg, im Spätsommer 1866 aus. In Breslau hatte Wagner eine kleinere Arbeit übernommen, welche jedoch die Veranlassung wurde, daß ihm von Seiten der Stadt der Auftrag, eine der Außenseiten des Rathhauses zu malen, gegeben wurde. Daß der dortige Fürstbischof, wie einmal in den Zeitungen gemeldet wurde, bei ihm für den Dom eine Madonna als Altarbild bestellte, beruht auf einem Mißverständniß. Die lebensgroßen Bildnisse in Oel von dem Fürsten und der Fürstin Fugger in reicher mittelalterlicher Hoftracht sind jetzt ebenfalls vollendet und vortrefflich ausgefallen. Ende Januar 1867 aber war Wagner nach Monaco bei Nizza gereist, um im Auftrage des dortigen Fürsten die Außen-

seiten des Schlosses zu malen, ein Ereigniß, welches dem Maler wie der deutschen Kunst zur Ehre gereicht, wenn es auch in seinem Verlaufe die gehegten Erwartungen nur zum Theil erfüllte, wenigstens in Bezug auf die gehoffte Weise.

Diese Arbeiten, welche im Winter von 1867 auf 1868 fortgesetzt wurden, bestanden in Ergänzungen alter verdorbener Malereien aus dem Ende des 17. Jahrhunderts und in neuen Malereien, die in demselben Geschmack gehalten sein sollten. Anfangs übte nun diese Ausführung der ihr eignen breiten und kühnen Pinselführung wegen auf Wagner einen natürlichen Reiz aus und es mußte den Künstler erfreuen, durch diese ungewöhnliche Gelegenheit seine ohnehin außerordentliche Freskotechnik immer mehr zu vervollkommnen. Allein er verhehlte sich das Bedenkliche der Sache nicht und bald mußten ihn diese ermüdenden, meist unschönen Formen mit Widerwillen erfüllen. Dieser wurde bestärkt durch die Art, wie der Künstler und die Kunst von Seiten des Hofes sich behandelt sahen. Dem Hofe schien nämlich vor allem Andern daran zu liegen, daß die Malereien gegen das Frühjahr 1868 unbedingt fertig sein sollten, gleichviel wie, und deshalb ließ er durch den Commandanten des Palastes den Maler und dessen Gehülfen beobachten. Da der Vertrag nämlich auf monatliche Bezahlung festgestellt war, so hatte jener Commandant den Befehl empfangen, der Herrschaft immer zu melden, ob die Künstler an der Arbeit seien oder nicht. Auf schlechtes Wetter und Unwohlsein nahm man keine Rücksicht, man pochte auf den Vertrag, und als daher Wagner es vorzog, statt sich auf luftigem Gerüste den Gefahren des Wetters auszusetzen, hie und da einen Tag die Arbeit zu unterbrechen, ließ man Unzufriedenheit über den zu wenig raschen Fortgang derselben merken. In Folge dessen erbat der Meister Wagner seine Entlassung, die ihm in ehrenvollster Weise und unter der Bedingung ertheilt wurde, daß er für andere Façaden des Palastes die Entwürfe und Kartons in Augsburg fertigen wolle. Hierauf ging natürlich unser Künstler ein und überließ seinem Gehülfen Fröschle die weiteren Ausführungen.

Diese an die Plackereien alter deutscher Meister erinnernden Erlebnisse waren für Wagner aber von einer doppelten glücklichen Folge. Denn einmal sah er nun mit leibhaftigem Auge und durch eigene Thätig-

keit belehrt, das ganze Scheinwesen des Manierismus deutlicher ein als je, und indem seine Natur sich mit Ekel von diesem hohlen Wesen abwendete, kehrte er mit einer noch reineren Hingabe als bisher zum Streben nach klassischem Maß und innerlicher Vertiefung zurück. Dann aber hatte er die Wahrheit des schlichten alten Spruches erfahren: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich!" und hatte gesehen, daß es seine Schattenseiten hat, fremden Fürsten zu dienen. Viele Städte und Kunstwerke sah er außerdem bei der Gelegenheit dieser Reisen, und so ist sein innerer künstlerischer Erwerb von dieser ganzen Unternehmung doch ein unschätzbarer und wichtiger. Mit um so größerer Freude und Liebe kann der Künstler, ins Vaterland heimgekehrt, seine früheren Arbeiten fortsetzen, deren wichtigste in der Ausmalung der neuen Kirche zu Memmingen besteht.

Diese Kirche zu Memmingen ist ein dreischiffiger Bau im romanischen Style. Das Hauptschiff derselben hat Wagner bereits im Sommer 1867 mit den Gestalten der Propheten und Evangelisten geschmückt. Ueber dem Chorbogen sollen in kolossaler Größe Moses und David ihre Stelle erhalten, und über den Altären sollen in großen Fresken die Anbetung der Weisen, die Taufe im Jordan und die Kreuzigung dargestellt werden.

In dieser bedeutenden Weise schreitet die Thätigkeit Wagner's vor, und wie er in jenem erwähnten Mißgeschick zu Monaco an alte Meister erinnerte, so gleicht er in seiner ganzen Lebensführung und in seinem Charakter den würdigen Männern der alten deutschen Kunst. Wagner ist eine kernhafte echte Natur, fern von aller Mode und Blasirtheit, fern von allem Breitmachen und Anspruch-Erheben. Deshalb bringen auch seine Werke überall da den entschiedensten Eindruck hervor, wo überhaupt ein Verständniß für unsere klassische Kunst vorhanden ist. Cornelius lernte erst, etwa ein Jahr vor seinem Tode, die Photographien des Fuggerhauses kennen, aber er war davon so innig erfreut, daß er sagte, nur um diese Fresken zu sehen, möchte er eine Reise nach Augsburg machen. Seine ganze künstlerische Theilnahme wandte er Wagner zu und hätte gern dazu beigetragen, das ausgezeichnete Talent dieses Mannes in Verhältnisse zu bringen, wo es an einem Mittelpunkte der Kunst aufstrebenden Talenten ein Vorbild sein könnte.

Hoffen wir denn, daß Wagner auch fernerhin eine reiche und glückliche Thätigkeit entfalte, daß er unserm Vaterlande noch viele gediegene, schöne und würdige Kunstschöpfungen darbringe und die Grundsätze unsrer klassischen Kunst treu bewahre. Mir aber war es eine ganz besondere Befriedigung, in diesen Zeilen den Versuch einer Gesammtschilderung dieses ebenso verdienstvollen wie bescheidenen Malers, über den bisher verhältnißmäßig wenig gesprochen und nichts geschrieben wurde, so gut ich vermochte, zu geben.

Joſef Koch.

Biographiſche Beiträge.

Im Jahre 1840 erſchien in den von Rudolf Marggraff herausgegebenen „münchener Jahrbüchern für bildende Kunſt“ ein kurzer Lebensabriß des Malers Joſef Anton Koch, der im Allgemeinen auch heute noch wird geſchätzt werden müſſen. Leider iſt die daſelbſt in Ausſicht geſtellte ausführlichere Schilderung von dem Leben und Wirken dieſes künſtleriſchen wie kunſtgeſchichtlich äußerſt bedeutenden Mannes bisher nicht erſchienen. Die Literatur über Koch iſt ſeitdem nur durch vereinzelte Mittheilungen bereichert. A. Keſtner veröffentlichte 1850 in ſeinen römiſchen Studien einen Aufſatz über ihn, der auf Grund eines langen Umganges Zuverläſſigkeit beanſprucht und werthvolle Einzelheiten giebt. Dann machte Ernſt Förſter aus dem zu Stuttgart aufbewahrten Tagebuche Koch's, über ſeine Reiſe von Stuttgart an den Rheinfall, im Kunſtblatte von 1855 willkommene Auszüge, und 1862 ließ dann Friedrich Strauß in ſeinen kleinen Schriften „Joſef Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei“ erſcheinen, die er aus den Uexküll'ſchen Papieren zuſammenſtellte. Ich erlaube mir nun hier einige weitere Ergänzungen mitzutheilen.

Noch gegenwärtig leben eine erhebliche Zahl von Männern, die Koch perſönlich kannten und die mit ihm kürzere oder längere Zeit zu Rom umgingen. Aus den Schilderungen, die mir von dieſen Seiten zukamen und die ſich wechſelſeitig vollkommen beſtätigten, geht übereinſtimmend hervor, daß Koch trotz der Tiefe ſeines künſtleriſchen Gefühls und dem Umfange ſeines reichen Gemüthes doch gewiſſe Züge des Cynismus beſaß, daß er ohne allen perſönlichen Muth war, aber von einer gewaltig muthigen Rede. Ungeachtet dieſer Eigenſchaften wurde Koch nicht blos überall gelitten,

ſondern er wurde aufgeſucht und hochgeſchätzt, denn jene beruhten auf einer merkwürdigen Miſchung, in die ſeine urſprünglichen Lebensgewohnheiten mit einer faſt an Gelehrſamkeit grenzenden Maſſe von Kenntniſſen getreten waren. In den römiſchen Weinkneipen war er lange Zeit hindurch eine hoch angeſehene Perſon unter den Landsleuten, und ſein ungeheurer Stock ſchien ſeine Würde nur zu vermehren. Allen war Koch ein Gegenſtand, der zugleich Quelle und Ziel des Witzes und Spaßes abgab, und doch hingen Alle mit hingebender Liebe an ihm. Dies haben ſie in den letzten Jahren ſeines Lebens, wo ſie ihn nach ihren Kräften treulich unterſtützten, bewieſen, denn ſie vergaßen auch neben der perſönlichen Anhänglichkeit nie, daß dieſer luſtige Geſelle eine Hauptzierde der neu erwachten deutſchen Kunſt, ein Maler von außerordentlicher Begabung, ein Geiſt voll Leben und Poeſie war. Es iſt unter ſolchen Umſtänden natürlich, daß eine Menge von Anekdoten und Geſchichten, deren Held Koch iſt, ſich bis heute erhalten haben, aber leider iſt die Mehrzahl derſelben der Art, daß man ſie nicht gut, ſchwarz auf weiß, weiter verbreiten kann. Ein Fall z. B. mit dem König Ludwig iſt noch lange nicht das Schlimmſte. Dieſer beſuchte nemlich den Meiſter Koch, und Koch war gerade im Nebenzimmer beſchäftigt; in ſeine Werkſtatt zurücktretend, reichte er dem Gaſte ſeine naſſe Hand und fand dies ganz natürlich; aber Ludwig hat ihm nie wieder die Hand gegeben. — Um einen Agenten, der viele ſeiner Bilder an Engländer verkauft, aber an Eifer in dieſem Geſchäft nach Koch's Meinung ſehr nachgelaſſen hatte, zu ſtrafen, ſammelte er in einer Tabaksdoſe gewiſſe Thiere, die er an ſeinem Leibe gefangen und getödtet hatte. Als jener nun einmal wieder kam, nahm er arglos aus der angebotenen Doſe eine Prieſe, fand aber den Tabak entſetzlich, und mit verzogenem Geſicht ſagte er: „Was iſt das? was iſt das?“ Koch aber machte ihm nach: „Was iſt das? was iſt das? — Das ſind Flohbälg!“ Voller Wuth ſtürmte der Agent weg und Koch rieb ſich vergnügt die Hände. — Eine andere Geſchichte iſt noch dieſe: Koch ging einſtmals mit Genelli und Andern über den Barberiniſchen Platz, aber plötzlich blieb er ſtehen und im höchſten Entſetzen rief er: „Bei Gott ein Raſender, ein Raſender!“ Und in der That lief quer über den Platz ein ganz nackter Mann mit einem Verfolger. Als aber die Begleiter ſich nach

Koch umsahen, war dieser spurlos verschwunden. Man fand ihn endlich nach vielem Suchen in der großen Mehltruhe eines in der Nähe gelegenen Bäckerladens, wohin er sich in der Eile geflüchtet hatte. — Doch auch gute Witze verstand Koch zu machen, und so möge nachfolgendem eine Stelle vergönnt sein. Als seine Freunde eines Tages zu ihm kamen, fanden sie ihn mürrisch und unwillig über eine starke Erkältung, die er sich zugezogen. „Hat keiner von Euch den König Lear?“ fuhr er sie an und als diese fragten, was er damit wolle, sagte er: „Ich habe einmal den Lear gelesen und da ist mir das Wasser stark aus den Augen geflossen; wenn ich ihn nun jetzt lesen könnte, wäre es gewiß ebenso und mein schändlicher Stockschnupfen käme heraus!“ —

Koch war bekanntlich aus Tyrol gebürtig und deshalb richteten sich die Hoffnungen seiner Familie und seiner Freunde gegen das Ende seines Lebens nach Wien, von wo man eine Unterstützung für ihn, den so verdienten Künstler, erwartete. Allein es scheint, daß man in Wien nicht gut auf ihn zu sprechen war; denn man mußte dort wissen, wie Koch als junger Mann zu Straßburg mit um den Freiheitsbaum getanzt und wie sehr er Robespierre verehrt hatte. Dies war freilich anders geworden, seitdem August Wilhelm von Schlegel ihm aus einander gesetzt, daß die Inquisition mit der Robespierre'schen Praxis viel Aehnliches habe. Darauf wurde er ein Verehrer des Papstthums, und mit dem Munde wollte er wie bisher Alles köpfen und hängen lassen. Derartiges konnte am österreichischen Hofe nicht Beifall erwecken, wo man ohnehin von den Jahren 1812 bis 1815 her Grund hatte, gegen ihn eingenommen zu sein. Als nemlich der tyroler Krieg das Ansehen jedes Tyrolers gehoben und Napoleon auf seiner Höhe anlangte, zog Koch, der inzwischen still und furchtsam zu Rom gesessen hatte, von Franzosenhaß getrieben mit Weib und Kind nach Wien, wo er als Tyroler ehrenvolle Aufnahme zu finden hoffte. Aber statt dessen mußte er Anfangs mit dem äußersten Elend kämpfen und als nun der Erzherzog Karl, der von ihm gehört hatte, ihn zu sich rufen ließ, kehrte er einen falschen Künstlerstolz heraus und ging zum Sieger von Aspern in einem alten Rocke, an dem er schon die Pinsel gewischt hatte. Seine derb tyrolische Natürlichkeit konnte sich zu dem blasirten Ton der wiener Gesellschaft nicht stellen, ebenso wie

seine Begriffe von menschlicher Würde und Freiheit zu den Anschauungen der Hofburg nicht stimmten.

Es mag nun wohl sein, daß aus solchen Vorfällen und Umständen her eine ungünstige Meinung über ihn am wiener Hofe sich an 20 Jahre und mehr fortgeerbt hatte. Denn die Erwirkung eines Ehrengehaltes für ihn stieß auf offenbare Schwierigkeiten. Ich erfahre aus zuverlässiger Quelle, daß Kestner wahrscheinlich schon 1836 eine Eingabe an den Kaiser von Oesterreich gemacht habe, und es versteht sich von selbst, daß diese Eingabe gelesen wurde, weil Kestner eine diplomatische und officielle Stellung zu Rom hatte. Nach meiner Vermuthung geschah dieser Schritt Kestner's im Einverständniß mit Cornelius, dem gemeinsamen Freunde Kestner's und Koch's, und zwar werden sie die bezüglichen Verabredungen während des Cornelius Aufenthalt zu Rom im Jahre 1835 getroffen haben. Denn um diese Zeit begannen die Lebensverhältnisse Koch's sehr drückend zu werden, aber leider schweigt Kestner in seinem erwähnten Aufsatze über diese Schritte gänzlich. Er sagt nur, daß seine Freunde treulich für ihn gesorgt haben. Ganz sicher ist aber, daß Cornelius Anfang des Jahres 1836 von München aus zu Rom Schritte für Koch that, denn es liegt mir ein Schreiben von dort vor, das auf einen Brief von ihm Bezug nimmt, und ich zweifle nicht, daß dieses Schreiben seinen Ursprung bei der österreichischen Gesandtschaft daselbst hatte. Aus dem unendlichen Wortschwall desselben wird aber jeder Unbefangene ersehen, daß man trotz des liebenswürdigsten Scheines von Amtswegen Koch nicht sehr gewogen war. Wenn deshalb Kestner, wie ich überzeugt bin, an den Kaiser von Oesterreich geschrieben, so war die nächste Folge, daß die Gesandtschaft in Rom zur Berichterstattung aufgefordert wurde; und wie die Letztere ausgefallen sein kann, können wir aus jenem phrasenreichen Briefe an Cornelius entnehmen, der so lautet:

„Rom, den 7. April 1836.

Wohlgeborner Herr!
Verehrter Herr Direktor!

Geehrt und unendlich geschmeichelt fühlte ich mich durch die schätzbarste Zuschrift, welche Euer Wohlgeboren unterm 23. Februar an mich zu erlassen die Güte gehabt hatten, um mich auf die Lage

und auf die Zukunft des würdigen Landschaftsmalers Joseph Koch aus Tyrol aufmerksam zu machen. Noch ehe mir ihr werthes Schreiben zugekommen war, hatte ich Gelegenheit genommen gegen den Landes-Gouverneur jener Provinz dieses achtungswerthen Künstlers zu erwähnen, und ihn zu bitten, seiner gelegentlich zu gedenken; ich sehe noch der Antwort des Herrn Grafen von Wilczek entgegen. Euer Wohlgeboren Zuschrift giebt mir den günstigen Anlaß, diese Sache auf die geeignetste Weise in Erinnerung zu bringen: Ihr Name ist gekannt, geehrt; ein Zeugniß von Ihnen hat hohen Werth, und ein Künstler, den Sie Ihrer Achtung würdig erachten, bedarf keiner weiteren Empfehlung. Rechnen Sie daher auf meine thätige Mitwirkung zu Gunsten des leider nun ergrauenden Künstlers, und wenn anders die Sache möglich ist, so werde ich gewiß keine Bemühung scheuen, um zum erwünschten Ziele zu gelangen.

Indem ich mich eines Anlasses erfreue, der mich Ihrem Andenken zurückrief, benütze ich denselben mit aufrichtigstem Verlangen, um Ihnen die Versicherung der innigsten und ausgezeichneten Hochachtung darzubringen, mit welcher ich zu sein die Ehre habe

Euer Wohlgeboren

ganz ergebenster Diener

R. Leilfer."*)

Die Sache ruhte zwei volle Jahre und die inzwischen gemachten Bemühungen blieben ohne allen Erfolg. Da mußte Cornelius von Neuem betrübende Nachrichten erhalten haben, denn er wendete sich nun unmittelbar an Metternich mit folgendem Schreiben:

„Durchlauchtigster Fürst!
Gnädigster Fürst und Herr!

Euer fürstlichen Durchlaucht haben zu wiederholten Malen Hochdero Wohlwollen mir in so gnädiger Weise zu erkennen zu geben geruht, daß ich mich dadurch ermuthigt fühle, Euer Durch-

*) So wenigstens glaube ich diesen Namen lesen zu sollen, doch wäre möglicherweiser R. Lülfer das Richtige. d. V.

laucht Theilnahme für einen Mann zu erbitten, welcher nach einem thätigen Leben in seinen gegenwärtigen Verhältnissen die letzten Tage seines Lebens von Noth bedroht sieht. Derjenige, für welchen ich zu reden mir erlaube, ist der Maler Koch in Rom, Sr. Majestät des Kaisers von Oesterreich Unterthan. Es hat jener um die Wiedererweckung ernster und erfolgreicher Bestrebungen im Gebiete der Kunst sich wesentliche Verdienste erworben, indem er bei wahrhaft poetischem Geiste sowohl durch Urtheil und Belehrung als auch durch vortreffliche, anerkannte Leistungen alle mitstrebenden Zeitgenossen förderte und auf ihre Entwicklung einwirkte. Selten werden dem Künstler so günstige Verhältnisse zu Theil, daß er nicht nur die Bedürfnisse des Tages zu befriedigen in den Stand gesetzt ist, sondern auch der Zukunft gedenken kann, in welcher die abnehmenden Kräfte des Körpers, dem noch willigen Geiste den Dienst versagen. Auch Koch hatte eines solchen Geschickes sich nicht zu erfreuen. Hohes Alter und die mit demselben eintretenden Körperschwächen, zu welchen sich noch schmerzliche Krankheitszustände eingestellt haben, versagen ihm die Ausübung der Kunst, und lassen ihn die Mittel zu seiner Erhaltung in einem Maße entbehren, daß die oft selbst auf Entbehrungen angewiesenen deutschen Künstler in Rom sich zu Beiträgen für ihn vereinigt haben, um ihn gegen Mangel zu schützen. Es schmerzt mich sehr E. D. in dieser Weise die Tage eines Mannes von großem Talent und bedeutsamer Einwirkung auf die Entwicklung der ganzen neuern deutschen Kunst schildern zu müssen, eines Mannes, den auch der Vorwurf nicht trifft, den Ueberschuß glücklicher Zeit vergeudet zu haben. E. D. würdigen indessen jedes Verdienst in so gerechter und anerkennender Weise und Hochdero Theilnahme ist jeder wahren Noth so wirksam zugewendet, daß ich E. D. um die Erwirkung einer Unterstützung für die letzten Lebenstage dieses Mannes, dem nach menschlichen Ermessen nur noch eine kurze Frist irdischen Daseins vergönnt zu sein scheint, ganz gehorsamst zu bitten, und die Erfüllung dieser Bitte, wenn die Verhältnisse es nur immer gestatten, zu hoffen wage, wodurch Hochdieselben mich zu innigstem Danke verpflichten

würden. E. D. wohlwollendem Andenken mich ganz gehorsamst empfehlend, habe ich die Ehre in tiefster Verehrung zu sein

Ew. Durchlaucht

unterthänigster Diener

P. v. C.,

Director der Akademie der schönen Künste.

München, den 28. Juli 1838.

Sr. Fürstlichen Durchlaucht
Dem Kaiserlich Oestreichischen Haus- Hof- und Staatskanzler
Herrn Fürsten von Metternich ꝛc. ꝛc.
in Wien.

Bereits unterm 14. August wird Cornelius von der Erfüllung seines Wunsches durch diese, ihm als münchener Stadtbriefchen zugesandten, Zeilen benachrichtigt:

„Es wird mir heute von dem Grafen Kolowrat der sehr angenehme Auftrag, Euer Wohlgeboren zu benachrichtigen, daß der Kaiser mein a. g. Herr dem ehrwürdigen Koch in Rom eine jährliche Pension von 600 fl. Conv.-Geld verliehen hat.

Ich erfreue mich dieses Anlasses Euer Wohlgeboren die Versicherung meiner gewohnten Hochachtung zu erneuern.

den 14. August.

Colloredo."

Und an demselben Tage setzt er sich hin, dem alten Freunde in Rom die Glücksbotschaft mitzutheilen. Dieser Brief, den der Schwiegersohn Koch's Herr M. Wittmer in Rom noch besitzt, ist in einem Tone gehalten, der auf die Sinnesweise des kranken und altersschwachen Koch eingehen will und er ist nur richtig zu verstehen und zu würdigen, wenn man das Schreiben an Metternich daneben hält. Er lautet:

„München, den 14. August 1838.

Verehrtester Freund!

Meine selige Großmutter pflegte immer zu sagen: einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul, eine Laus im Kraut ist besser als gar kein Fleisch, und besser einen Spatz in der Hand als

einen Adler auf dem Dache, denn wenns nicht immer regnet, so träufelt's doch zuweilen, ogni calci' in culo fa andar un pass' avanti, und einen Apfel für den Durst verschmäht auch nicht einmal der Hanswurst, und wer den Kreuzer nicht ehrt ist des Thalers nicht werth, besser demüthig reiten als wehmüthig gehen, besser trinken und hinken, als nicht trinken und doch hinken ꝛc. ꝛc.

Und so müßt Ihr Euch auch vor der Hand mit 600 fl. Conventions-Münze jährlich begnügen, welche Euch der Kaiser als Pension ausgeworfen hat. Diese Nachricht, die ich so eben von dem wackern Grafen Kolowrat erhalten habe, beeile ich mich Euch hiermit zu communiziren und verbleibe Eurer treuer und aufrichtiger Freund und Verehrer

P. Cornelius."

In den Marggraff'schen Jahrbüchern wird von dem Eindruck dieser Nachricht auf Koch gesagt, daß er nie „liebenswürdiger war als damals, wo er die Seligkeit des Gedankens ganz empfand, in einer nun sorgenfreien Familie leben zu können." Doch bereits am 12. Januar 1839 starb Joseph Koch. Cornelius, welcher nach des Meisters Tode der Familie sein jetzt zu Düsseldorf befindliches Oelbild der zehn Jungfrauen schenkte, setzte auch bei der österreichischen Regierung seine Bemühungen im Interesse der Erben fort, was aus folgenden an ihn gerichteten Zeilen hervorgeht:

„Euer Wohlgeboren!

Schreiben vom 15. Jänner ist meinem Gemahle vor wenig Tagen zugekommen; da er durch häufige Geschäfte verhindert ist es selbst zu beantworten, so habe ich es übernommen, Ihnen in seinem Namen die Versicherung zu geben, daß es ihm sehr erfreulich war zur Erfüllung Ihrer Wünsche hinsichtlich des braven Landschafts-Malers Koch in Rom und nach seinem leider so baldigen Ableben zur Versorgung seiner Familie beitragen zu können.

— — — — — — — — — — — — — —

Wien, am 7. Februar 1840.

Rosa, Gräfin Kolowrat,
geb. Gräfin Kinsky."

Eine Feststellung dessen, was durch diese Schritte und Verhandlungen erreicht wurde, kann ein kunstgeschichtliches Interesse wohl nicht mehr beanspruchen. Die mitgetheilten Charakterzüge und Urkunden werden aber, wie ich hoffe, dazu beitragen, das Bild des Meisters Koch deutlicher zu zeichnen. Er war ein Mann, der aus dem Bauernstande empor gewachsen, die Derbheit der elterlichen Sitten durchs Leben mitnahm, und seine angebornen Gaben des Geistes durch Fleiß und Eifer zu großer Vollendung ausbildete. Die Einheit seines Wesen aber beruhte auf dem Grunde eines biederen treuen Charakters, einer Begeisterung für Wahrheit, Recht und Freiheit und einem Haß gegen allen falschen Schein. Daß ein so eigen gearteter Mensch nicht ohne bizarre Uebertreibungen sein konnte, geht aus der Zusammensetzung des Wesens hervor, und Koch selbst hat dafür die reichlichsten Beweise in seiner „modernen Kunstchronik" gegeben. Wenn er aber in dieser 1831 verfaßten Schrift als der alte mit der Welt zerfallene Murrkopf erscheint, so zeigt er die Frische seiner Natur und die Sicherheit seines Strebens in jenem stuttgarter Tagebuche, das er im Alter von etwa 22 oder 24 Jahren schrieb. Der Druck der Karlsschule hatte mit unwiderstehlicher Gewalt seine Natur und sein Talent herausgefordert, und ganz in Uebereinstimmung mit Carstens sowohl wie mit den späteren Meistern hatte er sich für den Krieg gegen die herrschende Mode entschlossen. „Gleich wie weiland Hercules — sagt er — die Tugend erwählte und das Laster verabscheute, erwähle ich die erhabene Göttin und verwerfe die Mode." Nun beschreibt er im Gleichniß, wie die Mode mit Aussichten auf Reichthum und Ehre ihn habe bethören wollen, wie aber die Muse zu ihm getreten und ihn auf das strahlende Beispiel von Hellas hingewiesen. Die Mode, „welche ihrer Geburt nach vom Chaos stammt, aber bei den vornehmen Herren zu Paris und an kleinen deutschen Höfen groß gezogen wurde", sagte zu ihm: „Ich heiße Geschmack, bin die Erste und Letzte, ohne Anfang und Ende. Wer mich lieb hat, bekommt Brot und Vermögen von den Vornehmen der Erde, denen man zu Gefallen leben muß, wie ich es mit Vergnügen thue ..... Ich hasse das Einfache, Große und gar das Zweckmäßige ..... Ja, ich begreife gar nicht, wozu man über einen Gegenstand nachdenken mag. Zu einem Kunstwerk verlange ich nichts,

als daß es sich gut mache, Effect, Bewegung, Pinsel und Meißel habe. Jeder Gegenstand ist mir willkommen. Wer Verstand hat, hat kein Feuer; und ich — muß Feuer haben. Dieses Feuer ist: geschwinde Fertigkeit und Menge. Wer die Kunst auf ein Grundprincip baut, ist ein Thor; mein Princip ist das Brot und die Gnade der Vornehmen und Reichen. Weiter brauche ich nichts." Die Muse aber redete so zu ihm: „Mein Weg ist nicht für Viele. Viele aber führen meinen Namen, ohne mich zu kennen. Ich strahlte nur in Griechenland ..... Wer meinen Namen ehren, ein meiner würdiger Bekenner sein will, muß alle seine Seelenkräfte in Thätigkeit setzen und mit mannigfachen Kenntnissen sich schmücken. Wer mich nicht kennt, kann mich weder achten noch lieben! — Also sprach — fährt Koch fort — mit holder ernster Stimme die Muse. Meine Seele ward gerührt. Ich schwur, auf ihrem Wege zu meinem Ziele zu gelangen." Dies schrieb er kurz zuvor oder zu der nämlichen Zeit, als Carstens nach Rom reiste, und im Frühling des Jahres 1796 zog er selbst in die Siebenhügelstadt, um hier sich an den geistesverwandten Altmeister zu schließen und dann durch lange Zeit eine Hauptstütze der neu aufblühenden deutschen Kunst zu werden. Denn jenen Schwur hat er redlich gehalten.

Johann Wilhelm Schirmer.

In dem kurzen Zeitraum weniger Monate entriß der Tod während des Winters 1863 auf 1864 zwei ausgezeichnete Meiſter dem Leben und der Kunſt, welche beide, jeder in ſeiner Weiſe, einen Höhenpunkt der zeitgenöſſiſchen Landſchaftsmalerei bezeichnen. Beide Männer — Schirmer und Calame —, die zwar im Leben durch nichts als die Kunſt in Beziehung ſtanden, hat der Tod nahe zu einander geſtellt, und da ihre künſtleriſchen Richtungen einen eigenthümlich ergänzenden Gegenſatz bilden, ſo mag bei einer Betrachtung über Schirmer auch eine Beſprechung der hauptſächlichen Verdienſte Calame's hier geſtattet ſein. Waren doch auch Beide Jahrzehnte hindurch die Häupter thätiger und hoffnungsreicher Landſchafterſchulen, die der Eine im Verein mit Leſſing an den Ufern des Rheines, der Andre auf dem Grunde ſeines Lehrers François Diday an den Geſtaden der Rhone und des Leman-Sees gründete. Schirmer war der erſte Profeſſor der Landſchaftsmalerei an der Akademie zu Düſſeldorf, Calame ſchuf eine, in gewiſſer Hinſicht neue Art der künſtleriſchen Darſtellung der Natur und zog eine große Zahl junger Talente in ſeinen Kreis. Beide ſind deshalb in verwandtem Sinne durch ihre anregende Thätigkeit kunſtgeſchichtlich bedeutend, aber mehr noch ſind es beide durch das, was ihr eigenes Schaffen unterſcheidet und ihre Werke zu in ſich hervorragenden Erſcheinungen macht.

Johann Wilhelm Schirmer war aus Jülich gebürtig, wo er im Jahre 1807 am 5. September zur Welt kam. Nach einem mangelhaften Schulunterrichte erlernte er im Geſchäfte ſeines Vaters das Buchbinderhandwerk und gelangte als reiſender Geſelle bald nach Düſſeldorf, wo das friſche Kunſtleben die ſchlummernden Triebe in der Bruſt des Jünglings weckte. Er

wurde 1825 Zögling der Akademie und machte so schnelle Fortschritte, daß er schon die berliner Kunstausstellung von 1828 mit einer eignen Composition, dem „deutschen Urwald" beschicken konnte; im Kataloge wird Schirmer als „Schüler des Professor Schadow in Düsseldorf" aufgeführt und sein Bild eine „Waldgegend, Landschaft nach eigener Erfindung" genannt. Der Beifall, welchen dies Gemälde fand, ermunterte den jungen Künstler ungemein und förderte ihn in der Erkenntniß seines immer mehr sich klärenden und bewußt aussprechenden Talentes so, daß er schon 1830 als Lehrer an der Akademie angestellt werden konnte. Einige Jahre später erhielt er den Titel eines Professors und wirkte so bis 1854, wo er dem ehrenvollen Rufe nach Karlsruhe Folge leistete und hier die Directorstelle der neu gegründeten Kunstschule übernahm. In Düsseldorf hinterließ Schirmer eine große Zahl zum Theil ausgezeichneter Maler, die von ihm unmittelbar angeregt oder doch durch sein Beispiel gehoben, der dortigen Landschafterschule eine weitere Entwicklung und neuen Glanz verliehen, — in Karlsruhe übertraf er durch seine Gabe, eine Anstalt zu organisiren und zu leiten, die von ihm gehegten Erwartungen um Vieles und der schnelle Aufschwung, welchen die junge Kunstschule damals genommen, ist überwiegend ihm zu danken. Inzwischen hatte er viele und große Reisen gemacht, die Natur in ihren verschiedensten Formen belauscht, überall die geistvollsten Studien gemacht und während mehr als 30 Jahren eine glänzende Reihe eigner Arbeiten vollendet. Von jenen Reisen waren für seine künstlerische Entwicklung epochemachend die von 1836 nach Nordfrankreich und die von 1839 und 40 nach Italien. Seine Gemälde, deren nicht wenige in das Ausland gingen, betragen, soweit man schätzen kann, zwischen zwei- und dreihundert Nummern und befinden sich, besonders die Hauptwerke, in öffentlichen Sammlungen, in verschiedenem fürstlichen Besitze zu Hannover, Potsdam, Berlin, Prag u. a. O. oder auch in den Händen einzelner Kunstfreunde. In den letzten Jahren seines Lebens hatte Schirmer eine umfangreiche Folge von biblischen Landschaften componirt und mit Kohle auf Karton gezeichnet; sie machten die Rundreise durch ganz Deutschland und befanden sich zur Zeit, als der Meister am 11. September 1863 starb, auf Ausstelluugen in einigen Orten Oestreichs.

Sie sind dann nach Karlsruhe zurückgekehrt und aus dem Nachlaß des Künstlers für das dortige Museum erworben. Diesem Nachlasse gehörten außerdem 25 Oelgemälde und viele Hunderte von Skizzen, Studien und Entwürfen in Oel, Aquarell, Kreide, Kohle, Bleistift und Tusche an, so daß Schirmer in der That als einer der fruchtbarsten und fleißigsten Maler unserer Zeit erscheint.

Wie Schirmer aus dem echten kernhaften Handwerkerstande hervorgegangen war, so war auch in seiner Weise Alexander Calame ein Sohn des Volkes. Sein Vater betrieb das Gewerbe eines Steinhauers und Maurers, und da er in seiner nächsten Heimath, dem Kanton Neuenburg, nicht immer genügende Arbeit fand, so suchte er auch in den Nachbarkantonen Beschäftigung. 1810 befand er sich zu Vivis (Vevay) am Genfer See, wo ihm am 28. Mai ein Sohn geboren wurde. Nach des Vaters Tode war die Lage der Familie eine sehr bedrängte und der junge Alexander ging nach Genf, um in dieser Hauptstadt der französischen Schweiz sein Glück zu versuchen. Seine ausgezeichnete Handschrift empfahl ihn dem reichen Diodati, der ihn in sein Bankhaus als Lehrling aufnahm. In der Mußezeit zeichnete Alexander fleißig und war bereits, obwohl er niemals einen Unterricht genossen, so weit entwickelt, daß seine Zeichnungen von Kunsthändlern gern erworben wurden. Die Menschenkenntniß und Kunstliebe seines Lehrherrn mußte bald mit Freude bemerken, daß Calame zur Landschaftsmalerei geboren sei, und so gelang es Diodati und dessen Freunden, ihm im Jahre 1829 eine Freistelle in der Werkstatt des François Diday zu vermitteln. Nach erlangter Ausbildung errang er zwar in Genf vielfachen Beifall, allein sein Ruf wie seine äußerliche Stellung blieb beschränkt, bis er mit einigen Landschaften zu Paris auftrat, in Folge deren er in den Jahren 1839 bis 1841 zwei Ehrendenkmünzen und den Orden der Ehrenlegion erhielt. Von nun an verbreitete sich Calame's Ruhm schnell über Deutschland und England, und auch kunstliebende Russen wußten ihn zu schätzen. Calame war ein Typus des echten französischen Schweizers, Republikaner und Calviniſt, und dazu von einer gewissen praktischen Nüchternheit, die mit den genialischen Ungemessenheiten auch manche tiefere poetische Vorzüge aufgiebt. Leider war er nicht von besonders kräftiger Gesundheit, so daß selbst die Reisen,

welche er unternahm, meist nur mit besonderer Anstrengung und dem Aufgebote ungewöhnlicher Willenskraft möglich waren; denn diese Reisen bestanden zum großen Theil in einem Vordringen auf die höchsten Alpengipfel oder in ungebahnte Thäler: Ausflüge, welche körperliche Anstrengungen erfordern, deren Wirkung sich steigert, wenn nach Erreichung des Zieles das Blut ruhig und die Hand sicher sein soll, um eine Skizze auf das Papier oder die Leinwand zu bringen. Um in einem milderen Klima der strengen Jahreszeit seines Wohnortes Genf zu entgehen, hatte sich Calame nach der kleinen Seestadt Mentone unweit Nizza begeben, wo er am 19. März 1864 verschied. Er hinterließ zu Genf eine zahlreiche Schule, welcher Männer wie Duval, D. Diday, Castan u. A. angehören. Calame's Werke bestehen hauptsächlich in Oelgemälden, deren Zahl eine beträchtliche Höhe erreichen muß, dann in Skizzen, Studien und in jener großen Reihe lithographirter landschaftlicher Zeichenvorlagen, deren zweckmäßige Methode des Meisters Namen zu einem wahrhaft europäischen gemacht hat.

Um diese beiden Künstler, den deutschen Schirmer und den französischen Calame, kennen zu lernen, bieten die öffentlichen Sammlungen in Deutschland vielfache Gelegenheit. Außer diesen sind namentlich die Schirmer'schen Bilder häufig im Privatbesitz anzutreffen, worüber man bei R. Wiegmann in dessen Buche über die düsseldorfer Akademie Näheres findet. Gelungene Orginal-Radirungen und Photographieen, die im Handel zu haben sind, erleichtern es, mit diesem vortrefflichen Meister sich recht bekannt zu machen. Nicht ganz so glücklich sind wir im Bezug auf Calame gestellt, doch darf man hier zur Ergänzung wohl auf die Schweiz hinweisen, wo sich u. a. folgende große Werke desselben befinden: Zu Genf im Musée Rath der „Fall der Handeck," und bei den Herren Delarive, Decandolle und Revilliod verschiedene bedeutende Bilder. Zu Lausanne im Musée Arland der „Brienzer See," zu „Neuenburg in der Gallerie der Töchterschule der „Monterosa" und „Rosenlaui-Gletscher"; das für Ludwig Philipp gemalte Val d'Ansasca ging dort im Jahr 1848 durch Feuer zu Grunde. Zu Basel im Museum eine „Alpenlandschaft," und bei Herrn Fischer-Passavant der „Vierwaldstädter See". Zu Bern im Museum die „Gegend bei der Handeck" und ein „Wasserfall bei Meiringen". Wie bei Schirmer treten auch hier Orginal-Radirungen und

Vervielfältigungen ergänzend hinzu. In deutschen Privatsammlungen finden sich Calame's nicht sehr häufig.

Es kann auch nicht befremden, daß unser Landsmann Schirmer in den deutschen Gallerieen in zahlreicheren Bildern anzutreffen ist als Calame. Zu Düsseldorf, dem Orte, wo er die Malerei erlernte und wo er so folgereich dann wirkte, befinden sich zwei Meisterwerke von ihm: eine Landschaft im niederländischen Charakter und eine andere im italienischen. Namentlich die letztere gehört zu dem Vorzüglichsten, was dieser Künstler gemacht, und zeichnet sich nicht minder durch den edlen Styl der Composition und der Linien wie durch einen hohen poetischen Zauber der Stimmung aus. Eine heiter-ernste Seligkeit ruht auf dem Ganzen, dessen Anlage einen entschieden historischen Charakter besitzt. Deshalb erscheint auch hier die Staffage als ein nothwendiges Schlußglied und von dem Werke selbst untrennbar. Die Nachbarstadt Köln erwarb aus dem Nachlasse ein diesem Bilde verwandtes Werk, dem dieselben großen Vorzüge wie jenem eigen sind. Im Charakter deutscher Mittelgebirge ist eine große Landschaft gehalten, welche das Museum zu Darmstadt aufbewahrt. Das Motiv ist der Gegend von Heidelberg entlehnt, dessen Schloß man links im Bilde mit dem Blick auf den Neckar und die Berge sieht; rechts ist Fels mit alten herrlichen Bäumen angeordnet, die ihre warme, reizvolle Beleuchtung von hinten empfangen. Auch diese meisterhafte Composition voll Gleichmaß und Ruhe, frischer Lebendigkeit und treuer Naturwahrheit muß jedem empfindenden Betrachter eine Quelle reiner Freude sein. Das Museum zu Hannover besitzt eine Mondscheinlandschaft, auf der Carl Sohn den Raub des Hylas als Staffage malte, und eine andere griechische Landschaft, die an den Pentelikon erinnert. Auch im Museum zu Königsberg in Preußen befindet sich ein Gemälde unsers Meisters „Abendruhe nach einem stürmischen Tage." Auf die Werke in Karlsruhe aber werden wir zurückkommen.

Zwei Sammlungen jedoch vereinigen Arbeiten beider Künstler, Schirmer's und Calame's, und sie sind deshalb hier von besonderem Interesse; es sind Leipzig und Berlin. Jedem kunstsinnigen Besucher werden durch eine vergleichende Betrachtung die Gegensätze der beiden Meister sogleich klar werden, und wir wollen versuchen, dieselben anzudeuten.

Im Leipziger Museum macht Calame den schlichteren Schirmer gleichsam todt; denn man hat dort den überwältigenden Blättern des Genfers unmittelbar gegenüber die berühmte „Grotte der Egeria“ des deutschen Meisters aufgestellt, die wie eine sinnvolle, in sich gekehrte Geliebte von dem Glanze ihrer königlichen Nebenbuhlerin überstrahlt wird. Die Egeria ist so poesievoll, so tief empfunden, und doch in der Erscheinung so anspruchslos, daß ein ruhiges Eingehen, ein stilles Versenken in ihre Schönheiten durchaus nothwendig ist, um sie völlig zu verstehen, und eben dies erschweren die Calame's so sehr, welche in ihrer staunenswerthen Naturwahrheit und überraschenden Farbenpracht ganz unwillkürlich das Auge fesseln und berauschen. Drei dieser letzteren sind der Schweizer Natur entnommen und zwar ist es ein „Bergsturz im Hochgebirge“, dann die „Gegend am Vierwaldstätter See unweit Brunnen im Sturme“ und endlich der „Monte Rosa“. Es ist wohl nie von anderer Hand eine Landschaft gemalt, in welcher die Natur so aus ihren Angeln gelöst ist, in welcher Sturm und Gewitterregen so die Eichen peitschen und den einsamen Menschen über die feindliche Erde dahin jagen, wie in diesem Sturme. Und auch schwerlich möchte ein zweiter Maler ein Werk vollendet haben, wie den „Monte Rosa“, über dessen Gipfel die Frühsonne ihre ersten noch mit der nächtlichen Kühle des Hochgebirges kämpfenden und um das thauende Moos spielenden Strahlen sendet. Wunderbar ist die Lichtwirkung und zugleich die ganze Strenge des Bergriesen dargestellt, der Eindruck des Bildes so mächtig und ergreifend, daß die Stimmung, welche der Besucher der Hochalpen empfängt, hier treu und gewaltig wiederklingt. Das vierte Bild Calame's, welches wie jene die ungewöhnliche Höhe von fast 7′ bei 9′ Breite besitzt, ist die Landschaft von Pästum in Unteritalien, wo auf verlassener Ebene die Ruinen jener beiden Tempel des Neptun und der Ceres und jene Basilika einsam und verlassen stehen, die uns in stummer Sprache die alte Herrlichkeit der griechischen Welt verkünden. Auch hier nimmt der Meister durch charakteristische Stimmung und den treffenden Ausdruck der Färbung uns gefangen, und wir bewundern die Größe seines Talents, wenn wir uns gleich sagen müssen, daß er in seinen Alpen mehr zu Hause ist als an dem Meerbusen von Salerno, und daß die Auffassung des Bildes selbst

gänzlich auf die ungeheuere Wirkung der Architektur dieſer bewunderungswerthen Denkmäler verzichtete. Calame nahm Paeſtum in der eigenthümlich elegiſchen Stimmung ſeiner ganzen Oertlichkeit, aber da wir geneigt ſind höher als dieſe noch den unmittelbaren Eindruck der Tempel ſelbſt zu ſchätzen, ſo befriedigt uns dies Bild, wo ſie zu einer Staffage herabgeſunken ſind, nicht ganz.

Die berliner Bilder Calame's befinden ſich in der Wagener'ſchen Gallerie, die bekanntlich zu einem National-Muſeum erweitert wird, und ſie ſtellen eine ruhende friedliche Alpengegend und eine wild erregte Hochgebirgsnatur dar; jenes iſt ein Blick auf den Vierwaldſtätter See bei Brunnen, dieſes das Toben eines Gewitterſturmes im Felſenthale, durch welches der Waſſerſturz an gebrochenen und ſchwankenden Tannen vorüber herab brauſt. Dieſe Gemälde ſind mit vollkommener Meiſterſchaft ausgeführt und ziehen nicht minder durch die ungewöhnliche Poeſie, mit welcher der Künſtler die Natur erfaßt hat, wie durch den Glanz und die Harmonie in der Färbung an; wenn man aber einem der beiden einen Vorzug vor dem andern geben müßte, ſo würde wohl, ganz abgeſehen von der perſönlichen Neigung, der Spruch zu Gunſten des Seebildes lauten, denn ich glaube, daß hier das innigere und treuere Verſenken in die Natur, das kräftigere Gefühl und die größere Poeſie der Farbe lebendiger an den Beſchauer herantreten, als in jenem. Schirmer's Werk, welches nicht fern von denen Calame's hängt, iſt eine deutſche Binnenſee-Landſchaft mit Eichen und Buchen, mit Schilf und Nebel, und ſo tief empfunden und reizvoll ſie auch iſt, ſo vermag ſie doch nicht gegen den Glanz der Calame's ſich zu behaupten; es wäre ihr, wie der „Egeria" in Leipzig, daher wohl zu wünſchen, daß ſie in einem andern Zimmer ein Unterkommen fände, wo ihr beſcheidenes, ſtilles Weſen nicht von der leuchtenden Kraft des Südländers übertönt wird. Ungleich reiner, durch keine fremden Einflüſſe geſtört, iſt die Wirkung eines der ſchönſten Werke Schirmer's, des „Kloſters Scholaſtica bei Subiaco im Sabinergebirge", welches im Saale des Kunſtvereins zu Berlin eine Hauptzierde der kleinen, gewählten Sammlung bildet.

Zu dieſen Werken wurde im Jahre 1864 aus dem Nachlaſſe Schirmer's von Seiten des Staates die Folge von Gemälden zur

Geſchichte Abraham's erworben, in denen der Künſtler ſich als Meiſter ſeiner Kunſt in jedem Betrachte darthut. Zwar iſt es richtig, daß ein Theil ſeiner früheren Arbeiten in der Färbung nicht glücklich iſt; dieſe erſcheint oft matt und ſchwer. Aber wenn er ſchon in den italieniſchen Landſchaften zu Düſſeldorf und Köln, wie in der Neckarlandſchaft zu Darmſtadt ſich im Beſitze einer kräftigen, ſaftvollen und harmoniſchen Färbung zeigt, ſo iſt dies in faſt noch erhöheterem Grade hier der Fall.

Die verſchiedenſten Stimmungen und Töne hat er in einem Glanz und Saft, einer Tiefe und Wärme gegeben, wie man es ſonſt nur ſelten antrifft. Die Figuren, welche er in die Landſchaften einführte, ſind zum Theil, dem Motiv nach, aus den Bilderbibeln Schnorr's und Rafael's entlehnt, und hieran that er gewiß ſehr recht, denn das Figürliche war ſeine Stärke nicht, wie wir dies an dem etwas verunglückten Engel auf dem Bilde „Hagar's Rettung" auch wahrnehmen können. Dieſer figürliche Theil ſeiner Gemälde iſt aber keineswegs Staffage im gewöhnlichen Sinne, ſondern nothwendiger, ſo zu ſagen integrirender Theil der Compoſition; nicht aus Willkürlichkeit oder Spielerei ſind dieſe Figuren dort hingeſetzt, ſondern der unmittelbarſten und innigſten Zuſammengehörigkeit wegen, in welcher hiſtoriſche Handlung und landſchaftliche Umgebung ihrer Idee nach ſtehen. Nehme man die Figuren aus den Bildern und man nimmt ihnen ihren beſtimmten Charakter; denn wer könnte ſich von dem Wüſtenbilde ſo angezogen fühlen, wenn die Geſtalt der verzweifelnden Hagar ihm nicht ein tiefes Intereſſe abnöthigte! Es iſt eitel Schulweisheit, achſelzuckend zu ſagen: „recht ſchön, aber Landſchaft und Staffage paſſen doch nicht zuſammen;" und die, welche ſo ſprechen, haben eben ſo wenig Schirmer's reine und berechtigte Abſichten für die Entwickelung der Landſchaftsmalerei begriffen, noch ſeine durchweg poetiſchen, tief empfundenen Schöpfungen verſtanden. Ueberall iſt Handlung, Charakter der Natur und Stimmung der Landſchaft Eines, überall entſteht erſt aus dem innigſten und ungezwungenſten Zuſammenklang dieſer Momente das Ganze. Und wenn ſo jedes einzelne Gemälde ein Ganzes, einheitlich und in ſich geſchloſſen, iſt, ſo geht der Faden der Geſchichte doch vom erſten bis zum letzten gleichmäßig durch und verbindet ſie zu einer Reihe, die alle umfaßt und zu einem größeren Ganzen vereinigt. Dazu iſt auch die An-

lage und Theilung der Bilder sehr geeignet, denn eine solche Reihe von Gemälden kann als Ganzes nur wahrhaft wirksam durch eine gemeinsame Aufstellung innerhalb einer Architektur werden, und da empfiehlt es sich natürlich, die Darstellungen in Hauptbilder und Predellen zu theilen, so daß jene die obere größere Wandfläche, diese die Plinthe der Architektur schmücken, in welcher das Zimmer auszubilden sein würde. Eine schöne und schicklich gegliederte Anten-Architektur würde gewiß hier sehr am Platze sein, und man braucht sich nur an den Rottmann-Saal in der neuen Pinakothek zu München oder an das von uns besprochene Deckenwerk des Veronese zu Berlin (S. 247 ff.) zu erinnern, um sich der großen Vorzüge bewußt zu werden, die in der Einordnung derartiger Bilderreihen in eine Architektur liegen. In der jetzigen Umrahmung der Schirmer'schen Landschaften befinden sich die Hauptbilder und die Predellen zu nahe bei einander, und außerdem stimmt das krause, gothische Ornament jener wenig zu der antiken Klarheit dieser: Fehler, die allgemein und gewiß mit Recht gerügt werden.

Die Reihe beginnt mit dem „Einzug Abraham's in das gelobte Land." Es heißt: „Also nahm Abraham sein Weib Sarai und Lot, seines Bruders Sohn, mit aller ihrer Habe, ... und zogen aus zu reisen in das Land Canaan. Und als sie gekommen waren in dasselbige Land, zog Abraham bis an die Stätte Sichem und an den Hain Mamre." (1. Mos. 12, 5. u. 6.) Unser Bild öffnet weit hinein den Blick in ein sonniges Land des Friedens und der Verheißung; von diesem seligen Thale, durch das der Silberbach, wie „Milch und Honig" still dahinfließt, steigt das Gebirge an, über das der Erzvater in das gelobte Land hereingezogen. Palmen und schlanke Bäume begrüßen seinen Eintritt, lobsingend und den Herrn preisend breitet er selbst, zwischen Sarah und Lot einher reitend, seine Arme dankbar dem Himmel entgegen, und die Schöpfung rings um ihn her stimmt in sein Hallelujah ein. Wie, wenn der Wanderer nach mühevollem Tageslaufe über steinigte Berge und felsige Klüfte nun, da es Abend wird, von der Höhe herabsteigend, plötzlich ein lachendes Gefilde des Glückes und Friedens zu seinen Füßen erblickt, seine Seele jubelnd auffjauchzt, so begeistert und selig scheint hier Abraham in das ersehnte Land der göttlichen Verheißung einzuziehen. Wohl kommt

ihm in demſelben der Segen reich und voll entgegen; im Haine Mamre hat er ſich niedergelaſſen, und hier erſchien ihm der Herr, „da er ſaß an der Thür ſeiner Hütte, da der Tag am heißeſten war. Und als er ſeine Augen aufhob und ſahe, da ſtanden drei Männer gegen ihm. Und da er ſie ſahe, lief er ihnen entgegen von der Thür ſeiner Hütte und bückte ſich nieder auf die Erde.“ (18, 1—2.) Dies iſt der Inhalt des kleinen Bildes unter jenem Einzuge. Eine ſüdliche Mittagslandſchaft, der man anfühlt, daß jetzt der Tag am heißeſten iſt, und Abraham knieend vor den drei Männern, welche ihm die neue Verheißung bringen: „Sarah ſoll einen Sohn haben.“

Im zweiten Rahmen ſehen wir die Ankündigung und die Vollziehung des Schickſals von Sodom und Gomorrha. Abraham blieb ſtehen vor dem Herrn, als jene drei Männer gen Sodom gingen, der Künſtler aber hat mit richtigem Takte nicht den Herrn ſelbſt, ſondern deſſen Boten dargeſtellt, und hat Abraham ſeine Bitte an dieſen richten laſſen: Um fünfzig Gerechter willen möchte der Herr Sodom nicht verderben, ja auch nur um vierzig, um dreißig, um zwanzig, um zehn! „Er aber ſprach: Ich will ſie nicht verderben um der zehn willen. Und der Herr ging hin, da er mit Abraham ausgeredet hatte, und Abraham kehrete wieder an ſeinen Ort.“ (18, 33.) Der Engel des Herrn mit der Brandfackel in der Rechten, die auf die ſündige Stadt hinweiſt, erſcheint vor dem knieenden Abraham im Vorgrunde des Bildes; auf der Höhe im Hintergrunde erblicken wir jene ſelbſt. Einen großartigen Akkord des Tragiſchen bringt die gewaltige Engelsgeſtalt in die Stimmung, die von der Landſchaft eine beängſtigende Spannung, wie vor einem drohenden Wetter, empfängt. Aber der Herr hat nicht zehn Gerechte gefunden, er hat Schwefel und Feuer regnen laſſen auf Sodom und Gomorrha. „Und kehrete die Städte um und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte, und was auf dem Lande gewachſen war.“ Die Predelle bringt die brennende Stadt zur Anſchauung, im Vorgrunde erſcheinen fliehend Lot und ſein Weib; „das ſah hinter ſich und ward zur Salzſäule.“ (19, 25—26.)

Es folgt nun die Geſchichte der Hagar. Sarah, die in ſo hohem Alter noch einen Sohn geboren, glaubt ſich verletzt durch das Lächeln von dem „Sohne der Magd“, ſie fordert von Abraham beider Vertreibung.

„Da ſtand Abraham des Morgens frühe auf und nahm Brod und eine Flaſche mit Waſſer, und legte es Hagar auf ihre Schulter und den Knaben mit und ließ ſie aus.“ (21, 14.) Im heiterſten glücklichen Haine liegt das Haus Abraham's, wie ein Paradies der Erde, aus dem die Unglückliche vertrieben wird; auf dieſem Bilde aber zeigt Schirmer gerade ſehr deutlich, wie ganz eigenthümlich ſein Talent iſt, denn weder Claude Lorrain noch die Stimmungsmaler hätten es ſo geſchaffen. Wie jener die Paradieſe und Elyſien malte, ſticht weit ab gegen den Hain Abraham's, wie dieſe die Natur behandeln, kann nie zu der ſtylvollen Zeichnung führen, die wir überall bei Schirmer wahrnehmen. Unabſichtlich in eigenthümlicher Beſonderheit hat das Stylgefühl des Künſtlers die Landſchaft zu einer idealen Compoſition mit beſtimmt ausgeſprochenem Charakter und klarer Stimmung erhoben. Für die innige Verwebung des Landſchaftlichen und Figürlichen iſt nun, wie ſchon erwähnt, die zu jenem Bilde gehörige Predelle „Hagar in der Wüſte“ vornehmlich bezeichnend: „Da zog ſie hin und ging in der Wüſte irre bei Berſaba. Da nun das Waſſer in der Flaſche aus war, warf ſie den Knaben unter einen Baum, und ging hin und ſetzte ſich gegenüber von ferne, eines Bogenſchuſſes weit; denn ſie ſprach: Ich kann nicht zuſehen des Knaben Sterben. Und ſie ſetzte ſich gegenüber und hob ihre Stimme auf und weinete.“ (21, 15—16.) Es iſt ein Wüſtenbild von grauſiger Einſamkeit, in deſſen Mitte Hagar verzweifelnd kauert. Statt des Baumes hat Schirmer mit feinem Sinn, denn der Baum würde den landſchaftlichen Charakter gänzlich geſtört haben, Geſtein gezeichnet und durch herumliegendes Gerippe, den furchtbaren Zeugen verunglückter Wüſtenzüge, die Schrecklichkeit des Ortes ausgeſprochen. So zeigt es ſich auch hier, daß der echte Künſtler nicht am Stoffe klebt, daß er ihn frei und ſelbſtändig bis ins Kleinſte geiſtig durchbildet.

Doch auch der Hagar wird im Elend Troſt und Verheißung. „Da erhörte Gott die Stimme des Knaben. Und der Engel Gottes rief vom Himmel die Hagar und ſprach zu ihr: Was iſt dir Hagar? Fürchte dich nicht; denn Gott hat erhöret die Stimme des Knaben, da er lieget. Stehe auf, nimm den Knaben und führe ihn an deiner Hand; denn ich will ihn zum großen Volk machen.“ (21, 17—18.) Auf erhabener Fels-

kuppe steht der Engel und vor ihm ist Hagar niedergesunken; die Landschaft hat den öden Wüstencharakter verloren, ein Wasserquell und segenverkündende Wolken deuten das erneute Leben an. Der Knabe ist in sanften Schlummer gesunken, und die silberne Sichel des Mondes winkt hoffnungsvoll. — Das hierzu gehörige untere Gemälde führt uns zu Abraham zurück. Gott hatte Abraham versucht durch den Befehl, seinen Sohn Isaak zu opfern, vielleicht um die Härte der Verstoßung seines Sohnes Ismael zu sühnen. Auf einem Berge im Lande Morija sollte er das Opfer bestellen. „Und Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak; er aber nahm das Feuer und Messer in seine Hand und gingen die Beide mit einander. Da sprach Isaak zu seinem Vater Abraham: Mein Vater! Abraham antwortete: Hier bin ich, mein Sohn. Und er sprach: Siehe, hier ist Feuer und Holz; wo ist aber das Schaf zum Brandopfer? Abraham antwortete: Mein Sohn, Gott wird sich ersehen ein Schaf zum Brandopfer. Und gingen die Beide mit einander." (22, 6—8) In das Dunkel des ansteigenden Waldes zieht sich der verhängnißvolle Weg, welchen sie wandeln; ferne Berge deuten das Ziel an.

Der folgende Rahmen umschließt „Isaak's Opfer" und die „Klage um Sarah's Tod". Dort erblicken wir in der Landschaft die edle Schönheit, das strengste Maß und werden besonders durch den Duft der Baum- und Pflanzenwelt im Gegensatz zu dem nächst vorangehenden größeren Bilde, die Wüste, wohlthuend berührt, wenn auch auf dem Folgenden die Vegetation noch reicher und glanzvoller in reineren Formen auftritt. Abraham war also auf den Berg gekommen und hatte den Altar gebaut und seinen Sohn darauf gelegt. „Und reckte seine Hand aus, und faßte das Messer, daß er seinen Sohn schlachtete. Da rief ihm der Engel des Herrn vom Himmel, und sprach: Abraham! Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Lege deine Hand nicht an den Knaben und thue ihm nichts. Da hob Abraham seine Augen auf, und sahe einen Widder hinter sich in der Hecke mit seinen Hörnern hangen ...." (22, 10—13.) Diese wirkungsvolle Scene, das alttestamentliche Gegenstück zur Opferung der Iphigenia auf Aulis, ist von berühmten Meistern mehrfach gemalt, vor allem erinnern wir an jenes große, ausgezeichnete

Gemälde des Andrea del Sarto im Museum zu Dresden, welches diesen Gegenstand darstellt. Hier ist die Handlung allein im engen Rahmen mit aller Einzelausführung gegeben, bei Schirmer steht sie in Mitten ihrer natürlichen Umgebung, mit dieser in Harmonie zusammenklingend. — In einer düsteren Landschaft, wo die Sonne im Untergehen ist und Wetterwolken ahnungsschwer heraufziehen, steht die Leiche Sarah's. „Sarah war 127 Jahr alt und starb in der Hauptstadt, die da heißet Hebron, im Lande Canaan. Da kam Abraham, daß er sie klagete und beweinte." (23, 1—2.)

Das sechste Hauptbild „Rebecka und Elieser" entfaltet nun eine reiche, fast überschwellende Natur, in deren lebensvoller und glänzender Vegation der Künstler förmlich geschwelgt zu haben scheint. Eine Stimmung des heitersten Glückes weht durch diese Zweige, leises Flüstern der Liebe aus den Wipfeln antwortet den Empfindungen im Herzen der dargestellten Menschen. Ehrwürdige Baumkronen breiten sich schützend über ihnen aus, blaue Berge und die stille Abendsonne verkünden Frieden in der Schöpfung, Frieden in der eigenen Brust. Das Haus und der Brunnen zeigen den ordnenden Sinn des Menschen an, und in diesem Segen verheißenden Haine soll Abraham das Weib seines Sohnes Isaak finden, durch den er der Vater vieler Völker werden soll. Denn Abraham hatte seinen Knecht in das Land seiner Heimath geschickt, gen Mesopotamien, zu der Stadt Nahor. Und Elieser hatte sich am Brunnen vor der Stadt gelagert, bis am Abend der Leute Töchter herauskämen, Wasser zu schöpfen. Und Rebecka, „eine sehr schöne Dirne von Angesicht" aus der Verwandtschaft Abraham's kam und „stieg hinab zum Brunnen und füllete den Krug und stieg herauf. Da lief ihr der Knecht entgegen und sprach: Laß mir ein wenig Wasser trinken aus deinem Kruge. Und sie sprach: Trinke, mein Herr; und eilend ließ sie den Krug hernieder auf ihre Hand und gab ihm zu trinken." (24, 16—18.) Auch diese höchst anmuthige Scene ist wie das „Opfer Abraham's", als Geschichtsbild aufgefaßt, von hervorragenden Malern behandelt worden, und wir machen nur auf das vor 30 Jahren entstandene Werk Horace Vernet's aufmerksam, welches durch Stich und Lithographien allgemein bekannt geworden ist. — Den Schluß der ganzen Reihe bildet „Abraham's Begräbniß", als Predella

zu „Rebecka und Elieser". Abraham war 175 Jahre alt und ward zu seinem Volke gesammelt. „Und es begruben ihn seine Söhne Isaak und Ismael in der zwiefachen Höhle auf dem Acker Ephrons, die da liegt gegen Mamre, in dem Felde, das Abraham von den Kindern Heth gekauft hatte. Da ist Abraham begraben mit Sarah, seinem Weibe." (25, 9—10.) Ernste Cypressen ragen einsam neben der Höhle des Grabes gen Himmel und gemahnen wie eine Ahnung seliger Ewigkeit nach den Tagen des wechselvollen, schnell vergessenen Lebens. Silbernen Nebelglanz breitet das Mondlicht rings umher mild aus, die glänzende Scheibe steht hoch über der Erde und zieht die Gedanken von dem ernsten Grabe durch die geheimnißvoll friedliche Stille der Schöpfung hinauf, wo der Gott Abraham's wohnt. Eine Stimmung ist es, die die Seele löst und sie mit Frieden erfüllt.

Mag es immerhin schwer sein, zu Handlungen der Geschichte oder Sage die entsprechende Landschaft zu componiren und beide zu einem einheitlichen Kunstwerke zu verbinden: Schirmer hat diese Aufgabe in seiner „Geschichte Abraham's" würdig gelöst. Freilich ist der patriarchalische Charakter der Erzählung und das ursprüngliche Zusammenleben des Menschen mit der Natur, welche dieselbe bietet, besonders hierzu geeignet, doch liegen vielleicht noch mehr als in der hebräischen in der griechischen Poesie Eigenschaften, die einem solchen künstlerischen Schaffen entgegenkommen. Josef Koch, der Vater der neuern deutschen Landschaftsmalerei, hat neben dem hebräischen auch das klassische Alterthum reich gepflegt. Preller hat in seinen „Odyssee-Landschaften" statt der Bibel, den Homer erfaßt und wie bekannt mit seltenem Glück. Selbst Rottmann in seinen griechischen Landschaften der neuen Pinakothek hat durch die Staffage die Bilder mit der Geschichte in Beziehung gebracht und die Wirkung unglaublich gesteigert.

Der Haupttheil des künstlerischen Nachlasses von Schirmer blieb an dem Orte seiner letzten Wirksamkeit; er wurde für das Museum zu Karlsruhe erworben. Unter demselben befinden sich 26 Kohlenzeichnungen in der Größe eines Bogens in Doppelfolio, welche biblische Landschaften vom Paradiese bis zu Abraham darstellen; die Geschichte Abraham's nimmt auch hier 12 Nummern ein, und wenn diese wohl im Allgemeinen

den Compositionen der berliner Gemälde entsprechen, so weichen sie doch auch vielfach wieder ab. Eine unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Phantasie spricht sich in dieser Gesammtfolge von biblischen Landschaften aus. Bei dem verschiedensten Charakter der Landschaft, der von paradiesischer Heiterkeit bis zum furchtbaren Gewitteraufstand fast alle Stufen durchläuft, ist Schirmer aber immer stylvoll und edel, wahr und erschöpfend. Die Stimmung klingt überall in reiner Harmonie voll aus, und die Landschaft entspricht jedesmal dem Wesen der Handlung oder was sonst die sogenannte Staffage darstellt. Schirmer verbindet vielleicht noch mehr als Koch in gewissem Sinne Eigenschaften eines Claude Lorrain und Poussin mit denen der Niederländer, und er besitzt dabei eine so große Meisterschaft sich auszusprechen, daß er schon mit den dürftigen Mitteln der Kohle reiche und malerische Wirkungen erzielt, wenn man auch recht gut empfindet und weiß, wie viel gerade hier noch die Farbe zur Vollendung einer Composition beitragen muß. Die dortigen Oelbilder bestehen außer einer Via mala, die mit vollkommener Naturtreue in Charakter und Motiv, Styl und Maß verbindet, in einer Folge von vier Nummern, welche die Geschichte des barmherzigen Samariters darstellen. Schirmer hat dies Motiv benutzt, um daran Landschaften in verschiedenem Charakter und in der Stimmung der vier Tageszeiten zu entwickeln. Am Morgen machte sich der Mann auf und trat seine Reise an; in eine heiter südliche Landschaft von klassischer Bildung und klarer Perspective auf die Berge zieht er hinein. Zu Mittag aber fällt er unter die Räuber und hier hat die Landschaft das Ansehen eines nordischen Gebirges. Ueber Fels und dürre Bäume, gestürzte Aeste und eine Gruppe von verschiedenem Laube stehen schwere Wolken. Am Abend findet ihn der Samariter und hier entfaltet sich vor uns ein stilles deutsches Waldgebirg mit schönem Abendhimmel. Endlich ist es Nacht; über einer italienischen Landschaft glänzt der volle Mond, der Mann sitzt auf dem Esel und der Samariter geht daneben. Man sieht, daß diese Bilder unter einem hohen poetischen Begriffe ihre Einheit finden wollen. Denn thatsächlich ist es ja unmöglich, daß der Mann früh Morgens aus dem Süden über die Alpen nach Thüringen reitet und zur Nacht wieder im Albaner-Gebirge ist, oder daß er Mittags in Tyrol überfallen und Abends im Schwarzwald gefunden wird.

Aber dem Künſtler muß das Recht zuſtehen, mit einer Geſchichte wie die des Samariters und mit den ſtyliſtiſchen Charakteren der landſchaftlichen Natur in freier Weiſe, wie ihm für ſeine Erfindung gut dünkt, zu verfahren, und von der Phantaſie des Betrachters muß er vorausſetzen dürfen, daß ſie nicht ganz flügellos iſt. Eine reiche Poeſie hat aber Schirmer hier ausgeſprochen und jedes Stück, in ſeiner Art, als ein vorzügliches Werk hingeſtellt. —

Innerhalb der neueren deutſchen Kunſtgeſchichte gehört Schirmer zu jener Gruppe von Landſchaftern, deren Haupt der alte Koch iſt, zu der Reinhard, Rhoden, Fohr, Olivier, Horny und Andre gehörten und die außer Schirmer in Rottmann und Preller hervorragende Meiſter beſitzt. Man ging in dieſen Kreiſen bekanntlich von dem Grundſatze aus, daß die, wie auch immer verſtändnißvolle Abſchreiberei der Natur nicht das wahre und höchſte Ziel der Landſchaftsmalerei ſein könne, während zugleich andererſeits die ſich immer wiederholende Elyſiums-Stimmung in den heroiſchen Landſchaften der älteren Schule fortgeſetzt nothwendig zur Einſeitigkeit und Langweiligkeit führen müſſe. Dennoch aber haben die Prinzipien der letzteren ihre entſchiedenſte Berechtigung; doch auch das poetiſche Erfaſſen der Natur in allen ihren verſchiedenen Stimmungen kann ſchlechterdings nicht zurückgewieſen werden. Man ſetzte ſich alſo, durch ſolche Betrachtung, die Neigung des eigenen Talents und beſonders durch Einfluß der hiſtoriſchen Malerei ſeit Carſtens aufgefordert, die Aufgabe, das Stimmungsbild durch ſtylvolle Compoſition zu veredeln, die heroiſche und hiſtoriſche Landſchaft durch Mannigfaltigkeit der Stimmungen zu beleben. Man war deshalb darauf aus, mit ſeiner Empfindung nicht minder an die Stylgeſetze der Geſchichtsmalerei, wie an das innigſte Verſtändniß der Natur anknüpfend, Landſchaften frei zu componiren. Dazu gehörte offenbar eine ganz ungewöhnlich ſchöpferiſche und poetiſche Kraft; denn wollte man das geſteckte Ziel erreichen, ſo mußte man eine bis dahin ungekannte Mannigfaltigkeit entwickeln. Die Meiſter der heroiſchen Landſchaft litten ja gerade an ihrer Einſeitigkeit, die Stimmungsmaler, ſowohl die niederländiſchen wie die der Neuzeit, aber waren kaum beſſer daran, indem ſie ſich auf eine oder einige, ihnen beſonders zuſagende Stimmungen beſchränkten. Nun aber ſollte die heiter ſonnige

Landschaft nicht minder als die stürmisch erregte, das anheimelnde Waldesgrün eben so wie die grausige Wüstenöde von Einem Meister erfaßt und, was mehr, in stylvoller Composition durchgebildet werden. Es kann nicht bestritten werden, daß die neuere deutsche Landschaftsmalerei in dieser Richtung sehr glücklich war, daß sie einen erheblichen Fortschritt in allgemeiner kunstgeschichtlicher Beziehung darstellt und daß sie sich vollkommen organisch in die gesammte Kunstbewegung unsers Volkes einfügte. Es liegt aber ein unzweifelhaftes inneres und wesentliches Recht diesen Bestrebungen, gegenüber jener anderen Richtung der neueren Stimmungsmalerei, zu Grunde, eben so wie überhaupt der klassischen Kunst gegenüber der realistischen. Allein hier kommt noch hinzu, daß die Stimmung, welche die Natur in der Wirklichkeit erzeugt, auf Bedingungen beruht, über welche die Kunst keine Mittel hat, daß die räumliche Ausdehnung, die Beleuchtung, die Bewegung der Luft und andere physikalische Umstände von maßgebendstem Werthe für den ästhetischen Eindruck auf das menschliche Gemüth sind. Man darf mit Recht behaupten, daß die ergreifendsten Augenblicke des landschaftlichen Lebens gänzlich undarstellbar sind. Dies geht unwiderleglich aus der Theorie hervor und jeder redliche Landschaftsmaler wird es bestätigen, so wie es der Meister Koch bestätigt hat. Von dem Anblicke der Alpenkette überwältigt schreibt er in sein Tagebuch (s. S. 355, 363) diese Worte: „Dies erhabene Schauspiel bewegte mich zu Thränen. Verstummt stand ich da und staunte. Meine Seele dehnte sich weit aus, die ganze Welt wollte ich mit Liebe umfassen. Unzählige Ideen bestürmten meine Seele. Ich suchte nur Menschen, nur gute wenngleich sterbliche Menschen. Ich wünschte mir ein Wesen, dem ich mich mittheilen könnte. Aber nicht einmal ein Vogel war da, der sein dumpfes Geschrei mit meinen Empfindungen hätte mischen können. Ich setzte mich nieder, um ein, wenn auch schwaches Bild der Herrlichkeit vor meinen Augen zu entwerfen. Aber — hier beibt die Kunst — eine Stümperei!“ Die Kunst des Landschafters muß deshalb immer nach anderen Bedingungen, als den großartig elementaren der Wirklichkeit, trachten, um der Natur verwandte Wirkungen im Menschen hervorzubringen; und wenn die Einen hier die einzelne und geschlossene Stimmung in möglichst treuer Anlehnung an das unmittelbar Gesehene ausdrücken wollen, so

wollen die Andern sich der natürlichen Formen durch lebendige Anschauung und fleißiges Studium so bemächtigen, daß sie nach Stylgesetzen dieselben zum Ausdruck poetischer Empfindungen in freien Compositionen verwenden können. Es ist dies ein ähnliches Verhältniß wie auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei in Bezug auf den Werth des lebenden Modelles, und es ist klar, daß beide Fragen nach denselben Grundsätzen entschieden werden können. Wenn man nun auch mit voller Ueberzeugung der Meinung unserer klassischen Meister beitritt, so kann damit doch keineswegs der anderen, minder tief gearteten und hochstrebenden Richtung das Recht des Daseins streitig gemacht werden. Vielmehr freuen wir uns, daß besonders auf dem Felde der Landschaftsmalerei bei uns ein so mannigfaltiges und reiches Leben sich entwickelte, zumal in den bessern Jahren die realistische Richtung jener stylvollen keineswegs so schroff gegenüber stand.

Doch kehren wir zu Calame zurück, einem Realisten von so durchschlagendem Talente und solcher hervorragenden Bedeutung in seiner Art, wie Deutschland einen ähnlichen nicht besitzt, und fragen wir uns nun nach dem Ursprunge des Unterschiedes im künstlerischen Wesen Schirmer's und Calame's, so werden wir dies im Wesen der beiden Völker, welchen sie angehörten, begründet finden. Schirmer war deutsch von Geburt und deutsch in seinem Sinnen und Trachten; er hatte tiefes Gemüth und einfache Schlichtheit, mit denen er als Künstler einen Zug zum Idealen verband. Hierdurch ging er einerseits überall auf unmittelbare Empfindung und Wahrheit des Gefühls, andererseits aber drang er von den Zufälligkeiten der wirklichen Erscheinung zu einer reineren Schönheit der Form, zu eigener künstlerischer Composition, zu landschaftlichem Style durch. Calame dagegen, obwohl auf schweizer Erde geboren, doch dem Blute nach Romane und Franzose, brachte die Kühnheit und Leidenschaftlichkeit, den Zug zum Realen und die Neigung zum Farbenglanz von den Eigenschaften seines Stammes mit in die Kunst, und erreichte hier die großartigste Naturwahrheit, die vor ihm die Landschaft nicht gekannt, und jenen leuchtenden Schmelz, jene saftvolle Tiefe der Färbung, die der französischen Realistenschule eigen ist. Schirmer erscheint neben Calame als der Schwerfälligere oder Unbeholfenere neben dem Virtuosen, aber

trotz dieſes Scheines, der die Tiefe ſeiner künſtleriſchen Empfindung dem Beſchauer anfänglich ſo verdunkelt, bricht dennoch bald das bewußte Streben und der unermüdliche Fortſchritt bei ihm durch und hält dem blendenden Auftreten des Franzoſen die Waage. Calame hat in ſeiner Kunſtrichtung Einen großen herrlichen Wurf gethan, aber als er zum erſten Male im friedlichen Kampfe das Schwarze traf, war auch ſein Preis entſchieden und jeder folgende Kampf bewährte nur immer von Neuem ſeine Meiſterſchaft. Er ſchuf Bilder auf Bilder, mehr oder weniger ſchön, aber er ging in ſeiner künſtleriſchen Vollkommenheit nicht weiter, vielmehr mußte er darauf bedacht ſein, in jedem neuen Werke auch den Ruf der alten zu bewahren. Nicht ſo Schirmer. Aus der romantiſchen Richtung der Düſſeldorfer arbeitete er ſich zur Klarheit und zum Geſetz durch, aber er ruhte nicht, ſondern arbeitete weiter und weiter und ſuchte durch Grundſätze der Geſchichtsmalerei die Landſchaft zu veredeln. So iſt in ſeinen Leiſtungen ein ſteter Fortſchritt, und was auch von gewiſſer Seite gegen ſeine bibliſchen Landſchaften eingewendet werden mag, ſeine Abſichten dabei waren unbedingt richtige.

Schirmer's Streben war es, dem Stimmungsbilde einen feſteren Halt durch Einführung der weſentlichſten Stylgeſetze zu geben und ihm ſo eine bewußte Veredelung und eine reinere Schönheit zu verleihen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er in dieſem Streben höchſt erfolgreich war. Allgemeine Anerkennung ward ſeinen Lehren und ſeinen Werken zu Theil, deren Geiſt und Zeichnung auch in der That den ſeltenen Mann bekundet. In echtem Adel der künſtleriſchen Geſinnung war bei ihm jedes Streben auf Effect ausgeſchloſſen; das Höchſte ſuchte er durch klaſſiſches Maß und eine ſich ſelbſt kaum je genügende Liebe bis ins Kleinſte und Letzte hinein zu erringen. Calame aber herrſcht durch ſeine unübertroffene Färbung, die er zu Gunſten einer von ihm ausgebildeten dramatiſchen und epiſchen Auffaſſung der Natur verwerthete. Sein Verdienſt iſt es, das Stimmungsbild in das Dramatiſche und Epiſche erweitert zu haben, denn die lebendige Bewegung in der wild erregten Natur, wie er ſie malte, iſt ebenſo dramatiſch, als die hehre Ruhe der Hochalpen an das Epiſche ſtreift. Und wer malte vor ihm ſolche Bilder, und wie vollendet hat er ſie gegeben! So ſind uns beide Meiſter, jeder

in ſeiner Art und Weiſe, ſehr ſchätzenswerth, und ihre Werke werden uns, trotz aller ihrer gegenſätzlichen Verſchiedenheit immer einen großen künſtleriſchen Genuß gewähren. Das Studium beider iſt ein reicher Quell der Bildung für junge Talente, und ihr Vergleich in äſthetiſcher Hinſicht wird auf die ſehr intereſſante Frage hinauslaufen: wie eine Vereinigung beider Richtungen zu einer höheren Entwickelung denkbar ſei? wie die Leidenſchaft der Auffaſſung und der vollendete Vortrag mit der ſtillen Gemüthstiefe und der klaſſiſchen Idealität zur vollen künſtleriſchen Einheit zu verbinden ſei? Dies iſt aber nicht nur im Gebiete der Landſchaft, ſondern vornehmlich auf dem der Geſchichtsmalerei das Problem der Zukunft, auf deſſen Löſung jedoch vielleicht noch Jahrhunderte warten dürfen.

Georg Bleibtreu

und seine vaterländischen Bilder.

Man kann leicht und häufig die Erfahrung machen, daß von den meisten Menschen, bei Betrachtung eines mit dem Patriotismus der Zeitgenossen eng verwachsenen Kunstwerkes, die Frage, ob die vaterländische Bedeutung oder das rein Künstlerische seinen Werth bestimme und bestimmen solle, auf eine sehr ungenügende Weise beantwortet wird; thatsächlich jedoch wird sie ohne Weiteres bejaht. Denn man sieht oft, fast täglich, Menschen des verschiedensten Bildungsgrades von Gemälden mit patriotischen Gegenständen mächtig ergriffen werden, während einerseits dieselben Personen vor allgemein anerkannten Kunstwerken ersten Ranges kalt bleiben und andererseits jene Gemälde zuweilen von Schwächen und Mängeln wimmeln. Dies ist es aber nicht allein, vielmehr fällt nun ins Gewicht, daß eben diese Personen solche Werke nicht nur ohne Maßen loben und sie von anderen anerkannt wissen wollen, sie behaupten auch, dieselben seien das Vollendetste, was die Kunst seit Langem geschaffen, und vertheidigen diese Meinung mit ebenso viel Hartnäckigkeit als Leidenschaft. Man sieht leicht ein, daß hier eine Vermischung und Verwechselung des praktisch Zweckmäßigen und des künstlerisch Schönen stattfindet, und es versteht sich von selbst, daß wir uns in unserem Urtheile über den Kunstwerth solchen Werkes nicht durch seinen Inhalt an sich bestechen lassen dürfen, daß wir vielmehr um so vorsichtiger und strenger sein müssen, als wir selbst uns willig der patriotischen Wirkung hingeben. Dieser augenblickliche Erfolg solcher Arbeiten bestimmt an sich nicht die Bedeutung derselben, denn er ist praktischer Natur, und die Kunst darf unter keinen Umständen, ohne ihrer eigenen Würde zu vergeben, zur Dienerin praktischer Zwecke sich erniedrigen.

Nach der Stiftung des Jesuiten-Ordens war das mittelalterliche naive Verhältniß verschwunden und die bildenden Künste sanken zu Dienerinnen der Religion oder eigentlich der Kirche hinab, was sie in unseren Tagen nur noch in vereinzelten extremen Richtungen sind, denn man ist längst zu der Erkenntniß gelangt, daß die Kunst unbedingt frei von jedem äußeren praktischen Zweck sein muß, wenn sie wahrhaft gedeihen soll. Aber jetzt übt, wir können dies nicht leugnen, das politische Interesse und der Patriotismus einen ähnlichen tief durch die Nation wirkenden Einfluß, wie ehedem die Religion, und man muß Acht haben, daß das Verhältniß der politischen Stimmungen zur Kunst frei und würdig sei, und daß nicht etwa die Kunst zur Erzielung politischer Erfolge mißbraucht werde. Schon die Vorstellung einer großen vaterländischen That wird das heutige Geschlecht in ähnlicher Macht entzünden, wie ehedem die Wunder der Religion unsere Vorfahren, schon die einfachste Darstellung von solchen Thaten kühnen und echten Mannessinnes wirkt durch ihren bedeutsamen Inhalt allein; wie leicht also für einen Dichter, für einen Künstler, diese Wirkung durch angemessene Darstellung zu steigern! Wenn so eine großartige poetische Auffassung überwältigend wirken muß, blendet die mittelmäßige schon durch ihren Stoff, neben dessen Glanz die Schwächen jener kaum bemerkt werden. Man sieht sich also den Kunstwerken patriotischen Inhaltes gegenüber zu doppelter Vorsicht veranlaßt: der Gegenstand an sich soll uns über den Kunstwerth nicht täuschen; — und ein Mißbrauch der Kunst zu politischem Zweck soll uns nicht entgehen. In Bezug auf jenen Gesichtspunkt ist es nicht nöthig Beispiele anzuführen, denn unsere illustrirten Blätter und oft auch die Kunstausstellungen sind reich an mittelmäßigen Erzeugnissen dieser Art. Was aber den anderen Punkt betrifft, so gehört dahin wohl Alles, was von Seiten kleinerer Dynastien zur Hebung des Sonder-Patriotismus, wie Alles, was von extremen Parteien zur Kräftigung ihrer Mittel geschehen ist. Es sind besonders in Dresden und München gewisse Gemälde zu sehen, die dem russischen Feldzuge von 1812 entlehnt und dazu bestimmt sind, durch Veranschaulichung an sich tapferer Waffenthaten den sächsischen und bayerischen Sonder-Patriotismus zu befördern. Diese und ähnliche Dinge richten sich selbst, und ich halte es nicht

für angemeſſen, beſondere Beiſpiele der einen oder anderen Gattung noch aufzuführen.

Ganz anders ſtellen ſich die Sachen, wenn eine künſtleriſche Phantaſie von patriotiſcher Begeiſterung ergriffen, ihren Bildern Geſtaltung giebt; denn hier entfällt jede Möglichkeit einer praktiſchen Abſicht und die ſchaffende Begeiſterung, der Grund all und jeder Kunſt, erfüllt ſich frei aus natürlicher Neigung mit jenen hohen und herrlichen Gegenſtänden. Vortrefflicher Leiſtungen ſolcher Entſtehungsart haben wir uns in Deutſchland zu erfreuen, und zwei Meiſter ſind es vornehmlich, die hier in die erſte Linie treten: Camphauſen und Bleibtreu. Camphauſen hat, nachdem er ſich eine Zeit lang in den Erſcheinungen des ſiebzehnten Jahrhunderts mit großem Glück bewegt, zunächſt eine Reihe trefflicher Werke aus der Zeit Friedrich's des Großen geliefert, die neben künſtleriſcher Vollendung patriotiſche Begeiſterung athmen und ſo einen Fortſchritt von der rein thatſächlichen Auffaſſung der Friedericianiſchen Zeit durch Adolf Menzel bekunden, deren Darſtellung dieſer Künſtler ſich, wie bekannt, faſt ausſchließlich und mit ſeltenem Erfolge hingegeben. Aber Camphauſen zog auch die Freiheitskriege in ſeinen Kreis, und ſein „Rheinübergang Blücher's", die „Begegnung Blücher's und Wellington's bei Belle-alliance", ſowie die ſchönen Blätter „Blücher" und „Gneiſenau" gehören unbedingt zu den erſten Leiſtungen in dieſem Fache (ſ. S. 397 ff.). Ganz abweichend behandelt Bleibtreu ſeine Schöpfungen. Wenn man bei jenem Künſtler ſagen könnte, in ihm ſei erſt der Künſtler, dann der Patriot geboren worden, ſo iſt es bei Bleibtreu umgekehrt. Nicht als ob die Kunſt ihm nur Mittel wäre, dies nicht, aber wenn er im Widerſtreit künſtleriſcher Geſetze und Forderungen mit den Zwecken ſeines Gegenſtandes und ſeinen Anſichten entſcheiden ſoll, ſo räumt er in der Regel den letzteren den Vorzug ein. Hierin liegt die Schwäche der Bleibtreuſchen Kunſt als Kunſt, doch ſteht dieſer gegenüber eine begeiſterte Hingabe eben an den Stoff, eine Urſprünglichkeit der Leidenſchaft, eine gewaltige, hinreißende Bewegung und eine heldenmäßige Charakterzeichnung.

Georg Bleibtreu iſt im Jahre 1828 zu Xanten geboren, wo ſein Vater Wundarzt war. Früh leitete ihn der innere Trieb, Bilder aus

Geschichten, die er gelesen und die ihn ihres vaterländischen oder freiheitlichen Stoffes wegen anzogen, auf Tafeln oder Papier hinzuwerfen, wie er sie in seiner Phantasie sich vorstellte; und als nun, nachdem er die nöthige Schulbildung erlangt hatte, die Zeit kam, wo das entscheidende Wort über seinen künftigen Beruf gesprochen werden sollte, erklärte er seinem erstaunten Vater, daß er Maler werden wolle. Nur mit Mühe gelang es, besonders auf Bitten des älteren Bruders, eines bonner Studenten der Theologie, die väterliche Einwilligung zu erhalten, und so zog der jugendliche Sohn der Pallas Athene 1843 in das Heiligthum der Akademie zu Düsseldorf ein. Hier blieb er als Schüler fünf Jahre und ging dann in die Werkstatt des Professors Theodor Hildebrand über, wo er seinen künstlerischen Bildungsgang vollendete. Das „Gefecht bei Bau", eine farbige Zeichnung, 1849, war das erste selbstständige Werk des Künstlers, dem sich dann schnell mehrere andere Darstellungen in Oel aus dem dänischen Kriege anschlossen, unter denen jedoch keines einen größeren Ruf erhalten hat, als „die Vernichtung der kieler Turner bei Flensburg." Alle diese Bilder erwarb der Kunstverein in Düsseldorf, aus dessen Verloosungen sie in verschiedenen Besitz übergingen.

Die Freundschaft ausgezeichneter Männer unterstützte nun in geistiger Hinsicht Bleibtreu auf das kräftigste, und namentlich war es neben seinem liebenswürdigen Lehrer Theodor Hildebrand jener edle Friccius, dessen Name stets mit Ruhm genannt werden wird. Der Erstürmer des Grimmaschen Thores zu Leipzig war bekanntlich als Generalauditeur der Armee in Berlin angestellt, wo ihn Bleibtreu 1853 auf einer Reise aufsuchte, und wo beide herzliche Neigung zu einander faßten, die bis zum Tode des alten Herrn in einem lebhaften Briefwechsel Ausdruck fand. Bleibtreu wagte nun einen Schritt weiter, der entscheidend einschlug: er malte seine „Schlacht von Großbeeren." Dies Bild, welches öfter wiederholt ist, und von dem unter anderen ein Exemplar im Besitze des Herzogs von Braunschweig, ein zweites in dem der Frau Fallou zu Berlin sich befindet, das auch neuerdings, wenn auch ziemlich mangelhaft, lithographisch herausgegeben ist, — dies Bild ist und bleibt nicht nur eine in künstlerischer wie gegenständlicher Hinsicht gleich würdige Schöpfung der modernen Kunst, sondern wird auch unter allen bis jetzt vollendeten Arbeiten

Bleibtreu's einen sehr hervorragenden Platz behaupten. Denn kaum in einem der späteren Werke ist der Gegenstand in so vollendeter Weise künstlerisch durchdrungen, kaum ein späteres Werk hat diesen ursprünglichen, tief aus dem Innern kommenden, tief in das Innere gehenden, mächtigen Hauch der Begeisterung, als eben dies Bild. Bald nach demselben führte er die „Erstürmung des Grimma'schen Thores durch die königsberger Landwehr am 18. Oct. 1813" aus, die ihm Gelegenheit bot, seinem tapferen Freunde das wohlverdiente künstlerische Ehrendenkmal zu setzen.

Mehrfache Wiederholungen, die bei ihm bestellt wurden, beschäftigten Bleibtreu nun, doch arbeitete er immer mit unermüdlichem Fleiße an neuen Entwürfen und Compositionen, und beschickte so z. B. die berliner Ausstellung von 1856 mit einer „Schlacht von Crefeld, 1758" und der „Verwundung des Prinzen von Oranien bei Waterloo." Nachdem er seinen bisherigen Wohnort Düsseldorf mit Berlin vertauscht hatte, stellte er 1858 ein großes, jetzt im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen befindliches Gemälde: „Die Schlacht von Belle-alliance" aus. Im Jahre 1860 vollendete er seine „Schlacht an der Katzbach", die Eigenthum des Königs Wilhelm ist, und die im Auftrage der Verbindung für historische Kunst wiederholt wurde. Diese Composition ist auch durch eine mangelhafte Lithographie vervielfältigt worden. 1862 lieferte er dann noch einmal eine „Schlacht von Großbeeren" auf die Ausstellung. Dazwischen gab er eine Reihe von Lithographien heraus, wie York bei Wartenburg, Bülow bei Dennewitz u. A., doch sind diese Blätter im Ganzen matt, da sie, von fremder Hand ausgeführt, der unentbehrlichen Kühnheit des eigentlichen Machwerks ermangeln; deshalb bequemte sich der Künstler selbst auf Stein zu zeichnen, und so entstanden mehrere Lithographien von eigner Hand, unter denen „Napoleon's Flucht von Belle-alliance" und „Blücher's Eintreffen daselbst" den Meister in ungewöhnlichem Maße bekunden. Der Gegensatz beider Bilder, hier das siegjubelnde, unaufhaltsame Vorwärtsstürmen, dort das vernichtete, hoffnungslose Entweichen, ist von mächtiger Wirkung, und wenn auch der alte Blücher und seine Schaaren, unser Herz mächtig ergreifen, daß man unwillkürlich mit zum Schwerte fassen und drein schlagen möchte, so ist der Napoleon als Kunstwerk dennoch wohl bedeutender. Ja, groß kann man wahrlich diese tief tragische, über-

wältigende Auffassung nennen, die den politisch und geistig geschlagenen Weltenstürmer auf wild schnaubendem, geängstigten Rosse finster, starr und fast in stummer Verzweiflung vom Schlachtfelde im fliegenden Trabe einsam flüchten läßt. Hier ist wieder ein Zug ächten künstlerischen Geistes, hier ist Alles aus mächtig bewegter Phantasie wie mit einem Schlage in die Wirklichkeit getreten und trägt nun den leuchtenden Stempel seines poetischen Ursprunges.

Bleibtreu zeichnete auch eine Reihe von Darstellungen in Bleistift auf Holzstöckchen für den Schnitt, doch sind die von ihm herrührenden Blätter in der „Geschichte der Freiheitskriege, herausgegeben und verlegt von Franz Duncker in Berlin", weit hinter den Originalzeichnungen zurückgeblieben, und sie können höchstens den Anspruch erheben, als gute Illustrationen zu gelten. Noch weniger gelungen in künstlerischer Hinsicht sind die Holzschnitte zu dem „preußischen Landwehrbuch von Pflug", welches in Leipzig bei Spamer erschienen ist. Wer Bleibtreu'sche Zeichnungen kennt, sieht hier sofort, daß das richtige Verständniß fehlt, d. h. daß der Holzschneider nicht die allein angemessene Weise der Darstellung gefunden hat. Jeder vervielfältigende Künstler, der hier auf ängstliches Copiren, auf Wiederholung aller Einzelheiten der Zeichnung ausgeht, ist ganz und gar untauglich, denn seinen Arbeiten klebt immer die Peinlichkeit an, die eine unverträgliche Gegnerin der lebendigen Kühnheit in Bleibtreu's Bildern ist. Zwar ist der Künstler selbst im Detail sorgfältig und genau, allein dies ist stets der Bewegung und Stimmung des Ganzen so untergeordnet, daß es sich im Gesammteindruck verliert; dagegen ist auch klar, daß eine stärkere Betonung des Aeußerlichen und ein geringeres Nachempfinden des Geistigen das richtige Verhältniß gänzlich verschiebt und die Arbeiten bis zur Unkenntlichkeit entstellen kann. Der vervielfältigende Künstler muß ein Stück vom Geiste des vorbildenden Künstlers besitzen, und nur ein solcher könnte auch die Bleibtreu'schen Zeichnungen wiederholen. Die Technik müßte eine kernige sein, die Linien kräftig, die Schatten tief, die Lichter nach Umständen gebrochen, — mit einem Wort, die Ausführung müßte im Großen und Ganzen so sein, wie der Künstler seine Blätter „Napoleon und Blücher" selbst lithographirt hat.

Im Jahre 1862 war Bleibtreu mit einem Gemälde aus der alten

deutſchen Geſchichte, den „Sturz der Irmenſäule durch Karl den Großen“ darſtellend, aufgetreten, doch hat er ſich hier weder zur wahrhaft hiſtoriſchen Auffaſſung, noch zum großen hiſtoriſchen Styl erheben können. Das Bild hatte augenfällige Fehler und ließ trotz vieler guten Eigenſchaften kalt.

Ueberblickt man die Reihe der bis hier entſtandenen Bilder und Zeichnungen und verſucht es, den künſtleriſchen Charakter Bleibtreu's danach feſtzuſtellen, ſo erkennt man, daß die Grundlage deſſelben die Begeiſterung für die deutſche Volkskraft iſt, die in ſiegreichen Schlachten ihre Bedränger überwindet. Daraus folgt die alles niederwerfende Bewegung, die glühende Leidenſchaft, der unaufhaltſame Sturm in ſeinen Compoſitionen, daraus ſeine Vorliebe für die volksthümlichen Helden, für die Märtyrer der Freiheit, für die Landwehr und die Freiwilligen. Dabei iſt er, wie natürlich, Feind alles ausſchließlichen Neu-Preußenthums, obwohl er faſt immer die Preußen ins Gefecht führen muß, denn den Löwenantheil jener furchtbaren Blutarbeit, die den galliſchen Titanen niederſtürzte, kann dem preußiſchen Volke und ſeinen Helden Niemand ſtreitig machen. Aber auch dem tapferen Erzherzog Karl, ſeine kühnen Schaaren bei Aspern zum Sturme führend, hat er gezeichnet; auch den edlen Andreas Hofer hat er vielfach dargeſtellt. Ihm gilt nur deutſcher Ruhm und deutſche Freiheit! Bei ſolchen Bedingungen kann die künſtleriſche Form ſeiner Werke naturgemäß keine idealiſtiſche ſein, ſie muß ſich zum entſchiedenen Realismus bekennen, ja ſelbſt vor einem guten Theil echten Naturalismus nicht zurückſchrecken; ſeine Charakteriſtik iſt immer tief empfunden und wahr; allein in mehreren Bildern ſtörte eine Wiederholung derſelben Motive, eine Wiederanwendung gewiſſer Geſichter und Stellungen, die nicht nur zu ſogenannten Durchſchnitts-Phyſiognomien führen, ſondern ſogar manieriſtiſche Anklänge einleiten müſſen. Seine Färbung iſt meiſt düſter und glanzvoll, wie das zu Feuer, Blut und Pulverdampf naturgemäß ſtimmt. Die Klippe, an welcher aber Bleibtreu's Kunſt, wie ja auch die manches früheren ausgezeichneten Malers gethan, ernſtlich Gefahr laufen mußte, war die der zu ſchnellen und zu ſtarken Production, die der Veräußerlichung, des Manierismus.

Dieſe Gefahr entging dem Bewußtſein des ſcharf blickenden Künſtlers

nicht; allein von der Erkenntniß, ein Uebel zu vermeiden, bis zur That, welche Großes und Schönes leistet, ist ein weiter Schritt, — und ihn zurückzulegen, hängt nicht immer von der freiwilligen Kraft des einzelnen Mannes ab. Von außen kommt oft im entscheidenden Augenblick der ersehnte Anstoß, der durchgreift und für lange Jahre dann Weg und Maß vorschreibt. So geschah es auch hier. Bleibtreu arbeitete an Illustrationen zu Deutschlands Kampf- und Freiheitsliedern, als der Tod Friedrich's VII. die schleswig-holsteinische Frage zur Lösung führte. Mit dem dänischen Kriege beginnt eine neue Epoche in Bleibtreu's künstlerischem Leben. Denn er schuf früher, von der Begeisterung in den Thaten, Liedern und Reden des Befreiungskrieges mit fortgerissen und zu Gestaltungen gedrängt, sehr oft eben Typen, welche als Träger des erwachten Volksgeistes sich darstellten; und indem er so gleichsam in gewissem Sinne erfand und aus der Einbildungskraft formte, fühlte er, daß der reale Boden, aus dem er schöpfte, an Zuverlässigkeit und Ergiebigkeit endlich nachlassen mußte. Ein ideales Talent sucht solche Lagen, für Bleibtreu erwuchs aber aus denselben, wie bemerkt, die Gefahr des Manierismus.

Der Krieg aber ließ ihn nun ins volle, wirkliche und bewegte Leben hinein greifen, ließ ihn leibhaftig mit eigenem Auge sehen, was er seither nur im Geiste geschaut. Das Bewußtsein einer größeren Vertiefung und einer vollkommen realen Wahrheit in der Charakteristik erfüllte ihn als Grundsatz mit neuer und erquickender Frische; und ohne der poetischen Erfindung und den künstlerischen Linien der Composition von ihrem Rechte etwas zu nehmen, sah Bleibtreu vielmehr in der rastlosen Befolgung jenes Grundsatzes das einzige Mittel, der Composition bis ins Kleinste und Einzelne wahrhaftiges und volles Leben zu sichern. Der unmittelbare Verkehr im Felde mit den Mannschaften und den Officieren aller Grade, mit Oesterreichern und Preußen, bot der Beobachtung in diesem Sinne von selbst die fruchtbarste Gelegenheit.

Von Wien aus erhielt Bleibtreu sogleich den Auftrag, die „Erstürmung des Königsberges“ und das „Treffen bei Oeversee“ darzustellen; beide Bilder wurden durch Farbendruck vervielfältigt. Dann folgten für Berlin Scenen aus der Erstürmung der düppeler Schanzen, der „Tod des Feldwebels Probst“ und die „Verwundung des Generals von Raven.“ Die

Regierung schrieb um diese Zeit eine Einladung zur Lieferung von Skizzen für ein Gemälde, den „Uebergang nach Alsen“ darstellend, aus, und Bleibtreu erhielt auf Grund seiner Skizze den Auftrag, das Werk im Großen auszuführen. Dies vortreffliche Bild hängt seit einiger Zeit bereits in der Nationalgallerie zu Berlin, allein während der Künstler noch an demselben arbeitete, brach der Krieg von 1866 aus, der seinen künstlerischen Neigungen im höchsten Grade entgegen kam. Die Erlösung Deutschlands aus politischer Zerrissenheit zur nationalen Einheit war der Traum, das Ideal seines Lebens, und überzeugt, daß die Erringung dieser Einheit der geschichtliche Beruf Preußens sei, schloß er sich mit ganzer Seele dem Zuge an. Er durchlebte die großen Ereignisse selbst und alle Empfindungen, die ihr Anschauen erweckt; und mit der neuen, durch jene Schlachten gewonnenen nationalen Grundlage in Deutschland gewann auch unser ganz und gar nationaler Künstler eine neue künstlerische Grundlage. Mit seiner ganzen Kraft gab er sich dem kriegerischen Leben und seiner Treue, der Wahrheit der Natur und dem Geiste der Geschichte hin, und so sehen wir zwei gegenwärtig begonnene große Bilder ihrer schönen Vollendung entgegenreifen: das „zwölfte Husaren-Regiment (Thüringen) zwei feindliche Vierecke niederwerfend“, für dieses Regiment selbst, — und „der König in der Schlacht bei Königgrätz“ für die Nationalgallerie zu Berlin.

Die Eindrücke, welche Bleibtreu während des Krieges erfahren, lernen wir aus einigen seiner Briefe kennen, welche damals, durch Vermittlung eines Freundes, in einer berliner Zeitung erschienen. Für uns haben dieselben das große Interesse, wahrzunehmen, daß Bleibtreu mit einer seltenen Lebendigkeit, mit malerischer Anschaulichkeit auch jene Ereignisse in Worten schildern kann, die er uns im Bilde künstlerisch gestaltet vorführt. So verstand es ein Landschafter wie Koch, die Natur zu schildern, so wußte Cornelius über hohe Ideen und klassischen Styl zu reden; und es scheint, daß Naturen von solcher entschiedenen und bedeutenden künstlerischen Begabung meist auch die Macht haben, ihre Empfindungen und Gedanken in schönen und treffenden Worten darzustellen. Deshalb wird der Leser gern hier ein Bruchstück der erwähnten Briefe Bleibtreu's sehen. Es ist am Tage der Schlacht von

Königgrätz geschrieben, und es öffnet uns einen Blick in die Seele des Künstlers:

„Horzitz, 3. Juli.

„Seit den blutigen Gefechten von Münchengrätz, Podol und Gitschin kam es bis gestern nur zu unbedeutenden Vorpostengefechten, in welchen freilich viele Gefangene gemacht wurden. Doch jetzt schlägt man sich im Umkreis mehrerer Meilen; eine Schlacht hat begonnen, die über unser und Deutschlands Schicksal entscheiden wird.

„Um Mitternacht zogen wir mit der 7. Division, die bestimmt war, den Kampf zu eröffnen und das Centrum des Feindes aus seiner furchtbaren Position herauszuwerfen, von Horzitz aus. Lautlos, wie ein Gespensterheer, zogen die dunkeln Colonnen durch die Mondnacht. Bei dem Dorfe Schirkwitz wird gehalten. Die Infanterie harrt hier mehrere Stunden im strömenden Regen auf den Befehl zum Draufgehen, während die Batterien hüben und drüben ein heftiges Feuer eröffnen. Die feindlichen Positionen sind eben so furchtbar, wie bei den beiden letzten Gefechten, und zugleich ist der Feind, so lange die Avantgarde des Kronprinzen und Herwarth's Corps nicht nahe genug herangekommen sind, uns an dieser Stelle um das Vierfache überlegen. Der Kanonendonner wird lauter und lauter, bis er von der nächsten Nähe bis zur weitesten Ferne ununterbrochen wie Peloton-Feuer rollt. Nur zuweilen tritt eine Pause von Secunden ein; man glaubt, einige Batterien des Feindes seien zum Schweigen gebracht, da flammt es plötzlich wieder auf den feindlichen Höhen auf, langrollender Donner schlägt nach und verhallt in der donnernden Antwort unserer Geschütze. Bald hie, bald da platzen Granaten in der Luft, helle geballte Wölkchen hinterlassend oder am Boden tiefe Furchen einschlagend und Sprengstücke und Erdklumpen weit umherschleudernd. Schwere Rauchwolken von brennenden Dörfern durchziehen dabei den Horizont und geben der ohnehin schon schaurigen Stimmung etwas über alle Beschreibung Unheimliches. Die Infanterie steht noch in langen Linien und gedeckter Stellung. Da bricht plötzlich ein Bataillon aus derselben hervor, mehrere andere Sturmcolonnen folgen in einiger Entfernung und vorwärts geht's auf die vom Feinde besetzten Höhen los. Unsere Tapferen haben eine weite Fläche bis zur Waldlisière ohne Deckung

zu durchrennen, aber unbeirrt von den auf sie niederhagelnden Granaten und Kartätschen geht's im Laufschritt vorwärts. Nun haben sie den Fuß des Höhenzugs erreicht, das Kleingewehrfeuer des Feindes erschallt aus den Gebüschen, beantwortet von dem ununterbrochenen, rasenden Schnellfeuer der Unsern. Jetzt wird das Feuer schwächer und schwächer, man sieht nichts mehr als den Dampf, der aus den Gebüschen aufwirbelt. Ein Windstoß verweht den Dampf und auf den Höhen sieht man ein wildes Auf- und Abwogen: Victoria! die Höhen sind genommen! Doch halt, das Gewehrgeknatter wird wieder stärker, die feindlichen Geschütze arbeiten mit erneuerter Wuth. Das ist ein Donnern, Sausen, Krachen, als wenn die Welt vergehen sollte. Da stürzt es aus dem Walde; sind's österreichische Gefangene, die unseren Truppen zugeführt werden, oder sind's Verwundete, die dem Verbandplatze zueilen? Entsetzlich! es sind unsere von den Höhen herabgestürzten Sturmcolonnen, erst aufgelöst, doch bald wieder geschlossen, ziehen die tapferen Schaaren, fortwährend dem Feinde die Stirne bietend, sich zurück. Aber das feindliche Feuer rückt näher und näher, unsere Batterien fahren ab, ein panischer Schrecken überfällt den Troß und in wilder Flucht stürzt derselbe, vermischt mit Soldaten verschiedener Bataillone, über eine Brücke der Dorfgasse zu. Doch bald sammeln sich die Fliehenden wieder. Der Anblick mehrerer hundert Gefangener belebt ihren Muth, das Gefecht kommt wieder zum Stehen. Den Verlust des 27. Regiments, das zuerst die Höhen erstieg, kann man noch nicht übersehen. Von einem Bataillon ist nur die Hälfte zurückgekehrt. Die Braven hatten beim ersten Ansturm eine Höhe nach der anderen genommen, mehrere hundert Gefangene gemacht, und erkletterten, den General-Lieutenant v. Fransecky an der Spitze, den Kamm der Höhen. Aber hier wurden sie von vierfacher Uebermacht umzingelt und nach langem Kampfe, in welchem von beiden Seiten mit unglaublicher Erbitterung gefochten wurde, zum Rückzuge gezwungen. Welch' ein Anblick, diese tapferen Leute zum Tode ermüdet, blutend, mit wankenden Knieen, aber ungebrochen und stolz in dem Gefühle, nur der Unmöglichkeit gewichen zu sein!

Der Kanonendonner ras't ununterbrochen fort, das Krachen wird noch stärker und stärker. Unsere Gardedivision ist angekommen, der Feind

zieht ſich wieder in ſeine Stellungen zurück. Noch ſchwankt der Kampf viele Stunden auf und ab, aber endlich ſchweigen im Centrum die feindlichen Donner, alle Höhen ſind in unſeren Händen! Das waren Stunden, die wir nie vergeſſen werden! Wie ſchrecklich der Anblick der an uns vorüber Fliehenden, nachdem wir den Sieg in Händen zu haben glaubten und nun abermals der Uebergang von dem wildeſten Schmerze bis zur unſäglichſten Freude, als wir endlich die Gewißheit hatten, daß der Feind aus ſeinen Poſitionen heraus geworfen ſei."

Einige Kriegsbilder von Wilhelm Camphauſen.

Die Darſtellung einer Schlacht bietet der Malerei eigenthümliche Schwierigkeiten. Die Stellungen der Heere, die Entwickelung des Kampfes, die Folgen des Sieges in ihrem wirklichen Verlaufe wird ſie nicht veranſchaulichen können, vielmehr wird und muß ſie den Augenblick der Entſcheidung wählen und dieſen in ſeiner ganzen Tiefe und Bedeutung auffaſſen. Die wilde Bewegung, der unaufhaltſame Sturm, das tobende Handgemenge aber werden eben ſo die eigentlich geſchichtliche Kataſtrophe verſchleiern, als ſie vielfach auch über das Maß des Schönen hinaus ſchlagen und ein ungewöhnliches künſtleriſches Talent erfordern. Deshalb giebt es Viele, die grundſätzliche Gegner aller Schlachtenmalerei ſind, und die nur die Darſtellung einzelner Kampfesſcenen oder ſolcher Augenblicke, wo die Handlung den Charakter gewiſſer Ruhe annimmt, gelten laſſen wollen, da ſie nicht ohne Berechtigung ſagen, daß eine ſtundenlange Schlacht mit meilenweiter Angriffslinie, in welcher Entſcheidung auf Entſcheidung von Punkt zu Punkt folgt, nur ſehr mangelhaft innerhalb eines Bilderrahmens wiedergegeben werden könnte. Dieſe Meinung erweiſt ſich den Leiſtungen eines Philipp Heß, Adam, Menzel, Bleibtreu u. A. gegenüber nur zum Theil als ſtichhaltig. Doch hat es immer Künſtler gegeben, die ſich mehr zu ruhigeren Augenblicken hingezogen fühlten; zu dieſen gehört Camphauſen, der, wie ſchon S. 387 bemerkt, einer der beiden bedeutendſten deutſchen Schlachtenmaler der Gegenwart iſt.

Camphauſen, der 1818 zu Düſſeldorf geboren wurde, liebte es früher, beſonders Gegenſtände aus dem dreißigjährigen Kriege und aus Cromwell's Zeit darzuſtellen, doch wendete er ſich dann zum vorigen Jahrhundert, zu den Freiheitskriegen und endlich zu den neueſten Schlachten. Ich gebe

nun hier eine Schilderung mehrerer in den letzten Jahren entstandener Werke dieses hervorragenden Künstlers, der geschichtlichen Reihenfolge ihrer Gegenstände nach, und hoffe, daß sie ein Bild vom eigenthümlichen Charakter und den würdigen Zielen Camphausen's darbieten.

Unsere Zusammenstellung beginnt mit einem kleinen Oelgemälde, wo der Kronprinz Friedrich auf einem hofmäßig geputzten Schimmel, dessen Mähne sehr zierlich geflochten ist, innerhalb einer Batterie mit dem alten Helden, dem edlen Ritter Prinz Eugen hält und von diesem Belehrung in der Kriegskunst empfängt. Bekanntlich hat der ergraute Feldherr sich in dem Kriege gegen Frankreich vom Jahr 1734, an dem 10,000 Preußen als Hülfscorps Theil nahmen, und dem diese Scene entlehnt ist, nicht frische Lorbeeren erworben, doch wird berichtet, daß seine Erscheinung auf Friedrich nicht ohne großen Eindruck blieb. Das Bild ist überaus fein charakterisirt und spricht durch die Treue, mit der sich in Allem die Zeit spiegelt, sehr an. Dies sichere und sinnvolle Erfassen des Charakters der Zeit, aus welcher der Künstler seinen Stoff genommen, findet sich überhaupt bei Camphausen in vollem Maße. Stets weiß er das Eigenthümliche und Bedeutungsvolle herauszukehren, überall giebt er im Kostüm, Typus und Haltung das Richtige. Es ist eine Freude, dies innige Verständniß, dies Einleben in den Gegenstand zu sehen, und dabei doch die poetische Grundstimmung, die das Wesen jedes wahren Kunstwerkes ist und sein muß, nicht zu vermissen.

In dieser Weise ganz hervorragend erscheint ein größeres Werk: „Das preußische Heer nach der Schlacht bei Leuthen." Friedrich kam aus Sachsen von dem Roßbacher Siege in Eilmärschen nach Schlesien, wo die Oesterreicher Schweidnitz und Breslau genommen hatten. In unzeitigem Hochmuthe wurde die berliner Wachtparade erwartet, die man mit der fast dreimal so starken Uebermacht zu vernichten sicher glaubte. Der König sagte zu seinen Generalen: „..... Sie werden bei vorfallender Gelegenheit nichts an Dem mangeln lassen, was der Staat von Ihrer Tapferkeit zu fordern berechtigt ist. Dieser Zeitpunkt rückt heran ..... Ich muß diesen Schritt wagen oder es ist alles verloren; wir müssen den Feind schlagen, oder uns alle vor seinen Batterieen begraben lassen. So denke ich — so werde ich handeln... Nun leben Sie wohl, meine

Herren; in Kurzem haben wir den Feind geschlagen, oder wir sehen uns nie wieder." Mit einem Opfer von 3000 Kriegern erkaufte Friedrich den Ruhm, neben Alexander und Cäsar genannt zu werden. Sein Heer, das mit einem protestantischen Kernliede, wohl fühlend, daß Staat, Ehre und Freiheit auf einen einzigen Zug gesetzt waren, in den Kampf gegangen, erhob tausendstimmig am Abend des Sieges sich zu Dank und Andacht in einem anderen Liede; sie sangen aus tiefstem Herzen in die Winternacht hinein: „Nun danket alle Gott" und die Feldmusik spielte die Melodie dazu. Camphausen's Bild versetzt uns mitten in diese weihevolle Scene. Auf dem Kirchhofe von Leuthen haben sie ein erwärmendes Feuer angezündet und im Kreise um dies herum stehen Soldaten und Offiziere. Ein Grabstein neben dem Feuer ist ziemlich die Mitte der Composition; etwas rechts, ihm schräg gegenüber hinter dem Feuer, ragt ein hohes steinernes Krucifix in den vom Windlichte bläulich schimmernden Himmel. Ganz rechts im Hintergrunde zeigt sich die Dorfkirche, links kommen aus den Rauchwolken, die der Wind dorthin treibt, die Dächer einiger Dorfhäuser zum Vorschein. An den Grabstein nun schließt sich in der Anordnung links ein erobertes Geschütz, gegen das viele im Heldenkampf genommene Fahnen gelehnt sind; neben ihm links im Vorgrunde hält ein Husar, mit schußfertigem Karabiner einige Kriegsgefangene, unter denen ein höherer Offizier, bewachend, während weiter nach der Mitte zu ein österreichischer Grenadier sich die Wunde am Unterschenkel verbindet, und die Leichen eines Pferdes und eines Trompeters unmittelbar an die finsteren Schrecken der Schlacht erinnern. Mit dem Gesicht gegen das Feuer, dem Beschauer den Rücken zuwendend, steht entblößten Hauptes der Oberst oder der Feldherr; ihm gegenüber hinter dem Feuer ist die Musikbande sichtbar, an die sich ein Grenadier reiht, der, das Gewehr im Arm hinter den gefalteten Händen haltend, begeistert und inbrünstig singt. Neben ihm rechtshin stehen die Fähndriche mit den flatternden, zerschossenen Fahnen, und nach dem Vorgrunde hin schließen Mannschaften und Offiziere, hinter denen rechtshin im Mittelgrunde rings um eine Standarte Küraſſiere und andere Reiter halten, die Gruppirung kreisartig ab, die auch auf der linken Seite gegen Mittel- und Hintergrund hin mit zahlreichen Figuren gefüllt ist. Ganz vorn rechts liegt ein schwer ver-

wundeter Küraſſier an den Sattel ſeines Pferdes gelehnt, der, die Schmerzen nicht achtend, die Hände fromm auf die Bruſt zuſammengelegt hat und in den Lobgeſang mit einſtimmt. Neben ihm noch weiter in der rechten Ecke ſitzen gefangene Panduren und Kroaten, von denen der eine, ein wilder Geſell, aber vermuthlich ein guter Sohn der Kirche, aufgebracht über das ketzeriſche Lied, nach den Singenden hin gar zornerfüllt umblickt. — So baut ſich das Bild in lebensvoller und klarer Gruppirung zu einem ausdrucksvollen Ganzen auf, über das die Stimmung der Weihe und Erhebung, des Dankes und Sieges ſich wahr und tief empfunden verbreitet. Neben dieſer ernſten Feierlichkeit geht bis ins Einzelne der volle Ausdruck geſchichtlicher Treue, der den Charakter des Gemäldes in der allerbeſtimmteſten Weiſe ausſpricht. So wie es hier erſcheint, hat niemals ein anderes Heer dem Lenker der Schlachten den Dank dargebracht, niemals hat ſich Preußen vor einem tieferen Abgrunde durch eigene Kraft ſiegreicher behauptet, niemals iſt unſer Heer aus einem Kampfe auf Leben und Tod ſo ruhmbedeckt hervorgegangen, als an dem Tage von Leuthen, und darum hat ſich auch nie wieder ein Abend wie jener wiederholt; Camphauſen's Bild, obwohl keine Perſon darauf iſt, die uns genannt wird, kann nur das preußiſche Heer ſein, und auch dies nur am Abend von Leuthen. Solche zwingende Nothwendigkeit liegt in der Sache, und der Künſtler hat ſie wohl erkannt und ausgedrückt. Iſt ein Wort über die Färbung zu ſagen nöthig, ſo glaube ich, daß Camphauſen in älteren Bildern darin mehr geleiſtet hat, daß es ihm gelungen iſt, mehr Saft und Schmelz in das Ganze zu bringen, denn obwohl er im Wiederſpiel des Mondſcheins mit dem Lichte des Feuers, das der ſtürmiſche Dezemberwind ſchürt, ſehr anziehende Einzelnheiten gegeben, will es mir doch ſcheinen, daß dem Colorit der letzte duftige Hauch fehle. —

Bei dem Gegenſtücke zu dem leuthener Bilde darf man eine Rückſicht nicht außer Acht laſſen, die im Gegenſtande ſelbſt bedingt iſt. Beide Gemälde ſind nämlich im Auftrage des Königs entſtanden, und da für das zweite „Friedrich der Große mit ſeiner Suite auf der Revue bei Potsdam" vorgeſchrieben war, ſo konnte es ſich für den Künſtler nur darum handeln, dem Stoffe die am wenigſten ungünſtige Seite abzu-

gewinnen, nicht aber eine poesievolle Composition zu erzielen. Denn eine Parade ist nun einmal steif und poesielos, so daß sich der künstlerischen Auffassung nirgend ein Punkt, wo sie in den Stoff eindringen und ihn durchweben könnte, darbietet. Trotzdem hat Camphausen das Mögliche geleistet, und die Composition ist wider alle Erwartung verhältnißmäßig wenig steif. Dennoch bestimmt diese Steifheit den Grundton des Ganzen. In der Mitte des Bildes hält der König, den stechenden Adlerblick auf das vorbeimarschirende Regiment geheftet; zu seiner Rechten, also dem Beschauer links, sitzt Ziethen, eine köstliche Portraitfigur, auf schmuckem Roß, und weiter bis zum Bildrande hin steht ein Wagen mit den Damen des Hofes, bei dem Stallmeister, Junker und Lakaien angebracht sind. In derselben Linie, die links vom Vorgrunde nach dem Mittelgrunde rechts hinläuft, sind auf der anderen Seite des Königs Generäle und Offiziere des Gefolges angeordnet, während in dem so entstehenden freien Raum des Vorgrundes von rechts her hinter den Trommlern und Pfeifern, die durch ein paar große Figuren ganz vorn in der Ecke bezeichnet sind, im langsamen Schritt das Regiment zum Vorbeimarsch vortritt. Auf dem rechten Flügel im ersten Gliede marschirt der Lieutenant mit dem umgewendeten Sponton in den Händen, dem Zuge mehrere Schritte vorauf geht der Major oder Oberst, gravitätisch den Hut in der Hand haltend, und ganz vorn führt der Chef, der nachmalige König Friedrich Wilhelm II., sein Regiment dem großen Friedrich vor. Die gelbe Fläche des Erdbodens ist zwar nach Möglichkeit unterbrochen, den einzelnen Figuren ist durch meisterhafte Charakterisirung Leben und Vielseitigkeit verliehen, aber die steifen Linien herrschen doch so vor, daß das Bild mehr interessant als schön ist. Die marschirende Bewegung und die Haltung der Truppen mit den „Augen rechts“ kommt ganz ausgezeichnet zur Geltung, der feine Geist in der Anordnung des Wagens und der sogenannten Suite ist gar nicht zu verkennen, der Landschaft ist Abwechslung durch den Kirchthurm der Garnisonkirche und einen Hügel mit einer Windmühle, vor dem ein Kürassierregiment auf den Befehl zum Vorbeimarsch wartet, gegeben, — aber trotzdem kann von einem wahrhaft künstlerischen Gesammteindruck nicht wohl die Rede sein.

Das vierte Bild ist die „Begrüßung Blücher's und Wellington's

nach der Schlacht von Belle-alliance." Es gehört dem Kunstverein zu Königsberg und ist eine mit Veränderungen im größeren Rahmen ausgeführte freie Wiederholung desselben Gegenstandes, den Camphausen etwas früher malte, und der sich im Besitze des Kronprinzen befindet. In der Mitte des Bildes ist die Gruppe der beiden Feldherren in einer gewissen selbständigen Abrundung für sich gehalten. Der alte Blücher mit seinem verwitterten, graubärtigen Antlitz in Ueberrock und Mütze, ein echter deutscher Kriegsheld, reicht die kräftige Rechte dem Engländer, der in sauberer Kleidung mit dem Offizierhut auf dem Kopfe an das Formenwesen und an gewisse Gewohnheiten seines Volkes erinnert. Hier vervollständigen und schließen einige englische Offiziere, dort Nostiz und Gneisenau diese Mittelgruppe, deren Bedeutung durch die weitere Umgebung gehoben und aufgeklärt wird, ab. Links im Mittelgrunde halten die Schotten mit ihrer Fahne und zwischen ihnen und Wellington hindurch öffnet sich ein Blick auf das Schlachtfeld, wo die preußischen Kanonen ihr lustiges Spiel gegen die französische Reiterei eröffnet haben. Ganz im Vorgrunde liegt ein englischer Oberst, der, in den Armen eines Dragoners sterbend, noch über diesen Anblick, diesen Freundesgruß der beiden Feldherren innerlich jubelt, und gefallene und sterbende Franzosen weiterhin zeigen die Bedeutung des Kampfes und den Preis des Sieges sinnreich an. Von rechts her aber stürmen in unaufhaltsamem Laufe die Preußen, Linie, Freiwillige und Landwehr in brüderlichem Vereine, nur ein Ziel und einen Feind kennend, mit der Fahne ihrem Heldenführer entgegen zum Verderben der fliehenden Franzosen in die Entscheidungsschlacht. Hinter ihnen halten im Mittelgrunde Ulanen, die den Feldherren ihr lautes Hurrah entgegen rufen, und in noch weiterer Tiefe zeigt sich die Meierei von Belle-alliance mit ihrem zerschossenen Dach, wo das französische Centrum am Morgen der Schlacht Stellung hatte. In der Färbung deuten die röthlichen Streiflichter der untergehenden Sonne die späte Tageszeit an, in welche dies große Ereigniß fällt. Eine wohl durchdachte Composition und schöne Gruppirung giebt sich so im Bilde zu erkennen, und eine begeisterte Stimmung durchweht das Ganze. Der Geist jener unvergleichlichen Zeit spricht künstlerisch geläutert aus dem Werke, das Jedem verständlich sich des allgemeinsten Beifalls erfreuen muß. —

Es sei ferner ein kleines genreartiges Bild erwähnt: „Auf dem Observatorium bei Dünth am Morgen des 18. April 1864.“ Es ist das Hauptquartier, wie es den düppeler Sturm, der dem zweiten dänischen Kriege eine ungeahnte militärische Bedeutung und seit Belle-alliance zum ersten Male wieder Ruhm und Ehre für die preußischen Waffen gebracht, von der bezeichneten Stelle beobachtet, das hier dargestellt wurde. Hinter einer Brustwehr sitzen die Herren auf einer feldmäßigen Bank, voran Wrangel, dessen Portraitfigur höchst gelungen ist, dann der Kronprinz, der, so eben aufstehend, einem Kürassier einen Brief abnimmt, neben ihm der Prinz Karl, der Fürst von Hohenzollern, preußische und österreichische Offiziere. Im Vorgrunde rechts sind zwei Dragoner-Offiziere aufgestellt. Ueber die Brustwehr hinweg geht der Blick hinab auf die Feldzeugmeister-Batterie in Gammelmark, die eben feuert, und vor welcher der blaue Wenningbund sich hinzieht. Am Strande gegenüber erheben sich die düppeler Höhen mit den ersten Schanzen, weiterhin sieht man den Einschnitt des Alsensundes und das brennende Sonderburg. Auf der offenen See dampft Rolf Krake, das Schreckenskind dieses Krieges. Dies Bildchen wird man als eine ausgeführte Studie des Künstlers ansehen dürfen, der im Hauptquartiere den dänischen Feldzug mitmachte und der auch vom König Wilhelm wie von der Regierung Aufträge zu großen Gemälden erhielt. Das Bild für den König wurde zuerst fertig und stellt die Schanze II. am Tage des düppeler Sturmes vor.

Camphausen wählte hierbei in seiner Auffassung des ruhmreichen Ereignisses nicht den Augenblick des wirklichen Sturmes auf die Schanzen, also des Hinaufstürmens auf die Höhe des zerschossenen Erdwalles, wie dies die naheliegende Prosa nicht anders annehmen kann, sondern er entschied sich für den ersten Augenblick des erfolgten Sieges. Dies ist die Höhe der Katastrophe und es ist kein Zweifel mehr über ihr Ende. Ich will hier keinen Vergleich machen — von ihm kann vernünftigerweise nicht die Rede sein —, aber ich will einen Gedanken nicht unterdrücken in einer Zeit, wo die edelsten Gebilde der griechischen Poesie von frivolen Kunstspekulanten als Possenreißer und Zotensänger auf die Bühnen gebracht werden. Vor der Kunst des hellenischen Volkes beuge man sich in Demuth, aber nicht stimme man ein in das Geschrei der modernsten Pinsel-

helden, welche die Antike langweilig und veraltet finden. Es handelt ſich hier nicht um die ewige Schönheit derſelben, ſondern ich will nur einen Punkt hervorheben, der ſchlagend bezeugt, daß die wahre Kunſt im Großen wie im Kleinen zu allen Zeiten dieſelbe iſt, daß auch der Maler des modernſten Stoffes, wenn er nur echter Künſtler iſt, immer in den klaſſiſchen Werken Rückhalt und Vorbild beſitzt. Der große Phidias bildete als Schmuck des weſtlichen Giebels am Parthenon auf der atheniſchen Burg, wie der alte Berichterſtatter Pauſanias ſagt, „den Streit des Poſeidon mit der Athene um das Land.“ Der moderne Naturaliſt würde die beiden Gottheiten womöglich mit Dreizack und Lanze auf einander losſchlagen laſſen, der alte Künſtler aber ſtellte den Augenblick des eben entſchiedenen Sieges dar. Zum Glück beſitzen wir dieſe von höchſter künſtleriſcher Weisheit zeugende Compoſition ſo gut wie vollſtändig in einer Zeichnung und können daraus ſelbſt für die Beurtheilung der neueſten Erſcheinung Vieles lernen. Nur der entſcheidende Höhenpunkt eines Ereigniſſes iſt für die Kunſt brauchbar, jeder andere Augenblick vor oder nach jenem iſt dies Ereigniß in ſeiner vollen Bedeutung nicht. Und ſo kann man ſelbſt aus rein theoretiſchen Gründen dahin gelangen, wo der ſchaffende Künſtler im Augenblicke der Begeiſterung das Richtige trifft. Doch betrachten wir nun das Gemälde etwas eingehender.

Der Standpunkt des Beſchauers iſt innerhalb der eroberten Schanze II. Vom rechten Bildrande her zieht ſich der Wall, auf deſſen Höhe dort bereits ein luſtiger Trommler die Sturmfahne aufgepflanzt hatte, an zwei Geſchützſtänden vorüber, ſo daß er auf etwa zwei Drittheile der Bildlänge den Hintergrund deckt. Nun öffnet ſich ein Durchblick über den Wennigbund nach Bryaker, deſſen Kirchthürme herüber ſcheinen, und ganz links im Vordergrunde ſchließt ein Bau von Schanzkörben die Lokalität ab. Die ſchön gezogene Konturlinie des Walles wird mannigfach ſo unterbrochen durch jene Fernſicht, durch Geſchütze, Pulverdampf und Mannſchaften. Auch die Linien, in denen die letzteren ſich bewegen, die Anordnung in der Compoſition und die Gruppirung zeigen ein feines maleriſches Gefühl, aber ſie verrathen zugleich, daß der Künſtler mehr in das Weſen der hohen Kunſt lebendig eingedrungen iſt, als er hier unmittelbar anſchaulich machen konnte und durfte. Denn Alles hat ſeine Grenzen, und eine reine

Ideal-Compoſition würde hier ebenſo wenig am Orte geweſen ſein, als es die einfache Abſchrift der Wirklichkeit ſein kann. Durch die Oeffnung des zweiten Geſchützſtandes, welcher ziemlich in der Mitte des Bildes ſich befindet und aus dem die Kanone zurück bis in die rauchenden Trümmer des zerſchoſſenen Blockhauſes gezogen iſt, dringen durch einen Laufgraben, den die Dänen noch zur Sicherheit gegen die preußiſchen Geſchoſſe angelegt hatten, die tapferen Fünfunddreißiger herein; ſie folgen nach links der Krümmung des Grabens und ſtoßen in ihrer Spitze gegen den Lieutenant Anker, der vor dem Haufen der Schanzkörbe mit ein paar Leuten ſteht. Anker übergiebt ſeinen Degen, ſo daß hier im Vordergruude eine bedeutſame Gruppe ſich bildet. Derſelben entſpricht auf der rechten Seite des Bildes der Ringkampf eines Dänen und eines Füſiliers, während in der Mitte des Bildes die preußiſchen Offiziere die Ihrigen anführen und aufrufen, die vor ihnen fliehenden Dänen zu verfolgen, welche in wilder Haſt, zum großen Theil ſchon im Rahmen des Bildes, heraus dem Beſchauer entgegen ſtürzen. Auch rechts über den erſten Geſchützſtand ſind die Preußen vorgedrungen und werfen die letzten Dänen, die ihnen Stand zu halten noch verſuchen. So gliedert ſich das Ganze in künſtleriſcher Weiſe zu einer einheitlichen Compoſition, zu dem Werke eines bewußten künſtleriſchen Gedankens.

Dieſelbe Tüchtigkeit, welche der Aufbau des Bildes zu erkennen giebt, ſpricht auch aus jeder einzelnen Gruppe, aus jeder einzelnen Figur. Was zunächſt auffällt, iſt die ausgezeichnete Charakteriſtik und Mannigfaltigkeit der Köpfe, die den däniſchen und märkiſchen Grundtypus getreu wiedergeben und einen großen Reichthum von Motiven, Stimmungen und Affekten zeigen. Hier malt ſich die Todesbläſſe und das Entſetzen, dort der Schmerz um eine friſche Wunde; auf jenem Geſichte liegt die ernſte Ruhe des kaltblütigen Kriegers, auf dieſem der verhaltene Grimm des Beſiegten; in dieſen Zügen wohnt die wildeſte Leidenſchaft, in jenen jugendlich kühne Tapferkeit. Die Zahl dieſer Köpfe mag einer ungefähren Schätzung nach wohl über zweihundert betragen. Auch in den einzelnen Gruppen iſt das mannichfachſte Leben, ſind die verſchiedenſten Situationen gezeichnet. Dort ſteht auf dem zweiten Geſchütze ein blutjunger, blondhaariger Füſilier, der im Siegesjubel luſtig ſeine Mütze ſchwenkt, hier verſucht ein däniſcher

Offizier, einen fliehenden alten Soldaten vergeblich zum Stillstehen anzufeuern. Dort wendet sich noch ein Däne um und sendet seine todtbringende Kugel zurück, hier schlägt ein Füsilier mit dem Kolben dazwischen oder stürzt mit aufgepflanztem Bajonette in die Feinde. Vorzugsweise fesselnd aber für fast alle Beschauer wird die Gruppe von Anker's Gefangennehmung sein, die mit besonderer dramatischer Lebendigkeit angelegt und im Einzelnen mit feinem psychologischen Verständniß ausgeführt ist. Doch ist keine Stelle im ganzen Bilde, wo nicht der Blick eines aufmerksamen Kunstfreundes mit lebhaftem Interesse verweilen sollte, und es scheint hierbei die Bemerkung fast überflüssig, daß diese Art der Betrachtung mit jener militärisch-sachlichen, welche nur Lokal, Personen und Portrait-Aehnlichkeit in Hinsicht der Naturwirklichkeit prüft, nichts gemein hat als — den Gegenstand. Nur sehen wir ihn vom künstlerischen Standpunkt anders an, als der Soldat von dem seinigen. Daß wir aber hier wenigstens das größere Recht für uns haben, ist zweifellos, weil wir es eben mit einem Kunstwerke zu thun haben.

Was das Technische betrifft, so muß die Färbung besonders im Hinblick auf das oben Gesagte anerkannt werden. Hier ist eine saftvolle Kraft und trotz der vielen blauen Röcke dennoch eine angenehme harmonische Farbenstimmung im Ganzen. Die Meisterschaft der Charakteristik namentlich in den Köpfen wurde schon hervorgehoben, und ebenso das, was man zur Composition rechnen muß. Es ist jedoch ein Umstand, der nicht verschwiegen werden kann, obgleich er im Gesammteindruck weniger sich geltend macht. Grade aber, weil das Ganze so meisterhaft, soll auch diese Schwäche bezeichnet werden. Ich meine, daß bei verschiedenen Figuren, namentlich bei einigen der lebhaft bewegten, mehrfach sogenannte Stellungen vorkommen. Es ist dies ein feiner Punkt, aber in ihm liegt es doch, daß solche Figuren einen theatralischen Anstrich bekommen. Auch glaube ich, entspricht die Ausführung z. B. der Hände nicht überall jener liebevollen Behandlung, die wir an den Köpfen rühmten. Immerhin aber treten solche Ausstellungen den Vorzügen des Werkes gegenüber zurück, und sie hindern in keiner Weise, uns mit warmem Herzen dem Genusse desselben hinzugeben. Möglich, ja sogar wahrscheinlich ist es, daß der Künstler selbst diese Kleinigkeiten gesehen und geändert hätte, wenn das Ge-

mälde nicht sofort nach dem letzten Pinselstriche aus seinen Händen gegangen wäre. Ueberhaupt erregt die kurze Zeit von einigen Monaten, innerhalb deren es entstanden, vielfaches Erstaunen, vielleicht auch Bedenken. Alles in Allem aber bin ich der Meinung, daß wir es hier mit einem der besten Bilder Camphausen's überhaupt zu thun haben, und es ist zu sehr anzuerkennen, daß des Meisters Phantasie ein selbst erlebtes, so junges Ereigniß, nach allen Seiten hin schon in so vollkommener künstlerischer Durchbildung ausgestaltet und zugleich mit solcher charakteristischen Treue wiedergegeben hat.

Mehrere Bilder von Ludwig Knaus.

Durch eine Reihe bedeutender Arbeiten hat sich Ludwig Knaus schnell einen Ruf erworben, der ihm auf seinem Gebiete vielleicht die erste Stelle unter allen lebenden Malern Deutschlands anweist. Knaus ist Genremaler und, noch deutlicher bezeichnet, vorzugsweise der Maler der Familienereignisse. Im Jahre 1829 zu Wiesbaden geboren, erhielt er seine künstlerische Bildung zu Düsseldorf, ging dann auf einige Zeit nach Paris und ist 1862 nach Deutschland zurückgekehrt, wo er seitdem zu Wiesbaden, zu Berlin und dann zu Düsseldorf sich aufhielt. Von seinen früheren Arbeiten sind der „Bauerntanz", die „Spieler", das „Leichenbegängniß", der „Morgen nach einer Kirchweih" und ein „Kind, das im Getreide Kornblumen sucht", hervorzuheben, denen sich später dann die „goldene Hochzeit" und als Gegenstück zu dieser das oft genannte Bild „nach der Taufe" anschließen.

Dem letzteren sind die Vorzüge der Knaus'schen Auffassung und Malweise ganz besonders eigen, und wenn die ersten Arbeiten des Künstlers durch den eigenthümlichen Glanz der Farbe und die Kühnheit der Behandlung die Besorgniß erweckten, daß sich, unterstützt durch den Beifall des Publikums, leicht eine manieristische Technik bilden könnte, so zeigt dies Gemälde der „Taufe" vollkommenes Bewußtsein und männlich ernstes Verständniß. Versuchen wir näher auf dasselbe einzugehen.

In dem niedrigen Bauernstübchen sehen wir die ganze Familie versammelt, die, eben von der Tauffeierlichkeit aus der Kirche zurückgekehrt, mit einem bescheidenen Kaffee das Fest feiert. Die Gruppirung ist aufs Wohlthuendste angelegt. In der Mitte, etwas zurück im Bilde, sitzt der Pfarrer mit dem Täufling, den er liebevoll hält; zu seiner Linken, also

dem Beſchauer rechts, treten die Mutter und der Vater hervor; jene im Lehnſtuhl nach vorne mit dem Körper gewendet, jedoch den Kopf ſeitwärts zu dem Kleinen hinüber gedreht. Es iſt nicht allein der Ausdruck der Geneſung, der Schwäche, die doch die Kraft ihrer Erhebung in ſich trägt, nicht nur der Blick zärtlicher Sorgfalt, der auf dem Kinde ruht, welcher uns in dieſer ſanften, echt weiblichen Geſtalt ſo anzieht; es iſt vornehmlich ein Hauch ſüßen Schmerzes, der über dieſe feinen Züge ſpielt und in dem gleichſam die Schmerzen nachklingen, unter denen ſie ihr Liebſtes geboren. Zwiſchen ihr und dem Pfarrer bemüht ſich ihr älteres Mädchen, auf den Fußſpitzen ſich reckend, dem kleinen Geſchwiſterchen ins Geſicht zu gucken, und hinter dieſem artigen Figürchen ſchaut das alte Großmütterlein mit aufmerkſamem Blick nach ihrem jüngſten Enkel hin. Der Vater, rechts faſt ganz im Vorgrunde ſitzend, hält das vorletzte Kind auf ſeinen Knieen und taucht eben ein Stück Kuchen in die altmodiſche Kaffeetaſſe; aber auch ſein Auge iſt auf den Täufling gerichtet und in ſeinem Antlitz malt ſich auf den verſtändigen klaren Zügen der ganze Stolz des hochbeglückten Vaters. Vor ihm ſteht ein prächtiger Bube mit einem großen Stück Kuchen, und den Arm ganz voll Aepfel gepackt. Links im Bilde zur anderen Seite des Pfarrers, über deſſen Schulter der reizende Kopf eines jugendlichen Weibes, vielleicht der Schweſter der Mutter, in jungfräulicher Zurückhaltung und doch mit innigſter Freude zu dem Neugetauften ſich neigt, iſt ein Tiſch angeordnet, an dem im Vordergrund, mit dem Rücken gegen den Beſchauer, ein Mädchen auf einer Bank kniet, ebenfalls den Kopf auf das Kleine gewendet. Neben ihr unter dem Tiſch hervor lugt der graulockige Phylax, um den ſich heute Niemand kümmert, und die Platte des Tiſches iſt mit Kaffeegeräth und Blumen beſetzt. Hinter demſelben beugt ſich neben dem Pfarrer der Großvater zu dem Kinde nieder und ſchielt zu jenem mit einem Blick hinüber, in dem ſich eine harmloſe Schelmerei mit großväterlichem Selbſtgefühl anziehend miſcht. An der äußerſten Ecke des Tiſches ſitzt ein junger Mann, der den auf die Untertaſſe gegoſſenen Kaffee durch Puſten abzukühlen ſich bemüht und in den Freuden des Tages zu ſchwelgen ſcheint; über ihm in der Stubenthür iſt eine Gruppe von drei Figuren, befreundete Perſonen der Familie darſtellend.

Ueberblicken wir das Ganze, deſſen Umriſſe wir eben nur flüchtig ſkizzirt haben, ſo iſt vor Allem die glückliche Auffaſſung zu bewundern, die es verſtanden hat, einer ſo alltäglichen Scene den Reiz und die Weihe poetiſchen Gehaltes zu geben und einen kleinen, hülfloſen Säugling zum Mittelpunkte einer Gruppirung zu machen, die bei vollkommener künſtleriſcher Harmonie, bei vortrefflicher Anlage der Grundlinien, jede Härte vermeidet, welche ſo leicht beſonders wie hier bei der Richtung der Blicke vieler Perſonen auf Einen Gegenſtand entſteht. Ueberall iſt Vermittlung, Abrundung und Ausgleichung, nirgends eine Lücke oder eine zu große Häufung. Der pſychologiſche Ausdruck zeugt von der feinſten Beobachtungsgabe und dem glücklichſten Verſtändniß des menſchlichen Antlitzes. Die Färbung iſt tief und ſaftvoll und läßt in ihrer eigenthümlich glanzvollen Kraft Spuren der Einwirkung der franzöſiſchen Malerſchule erkennen, deren vorzüglichere Eigenſchaft in koloriſtiſchen Vorzügen beruht. Ich bin aus inneren Gründen nichts weniger als der franzöſiſchen Kunſtauffaſſung hold, aber im Punkt des Colorits müſſen wir im Allgemeinen unſeren Nachbarn jenſeits der Vogeſen doch eben einen gewiſſen Vorzug einräumen, und dieſer Vorzug iſt es ja bekanntlich, welcher, da er zu den Sinnen und deshalb zu Jedermann ſpricht, oft zu ſo höchſt einſeitigen und ſchiefen Urtheilen über die deutſche Kunſt, wenigſtens zeitweiſe, geführt hat.

Die ſonſtige Technik des Knaus'ſchen Werkes zeigt gleichfalls den bewußten Meiſter. Die Conturen, beſonders der Geſichter, ſind zum Theil in kräftigen braunen Linien angelegt, das Ganze mehr ins Große gearbeitet und, obwohl das Einzelne verhältnißmäßig wenig ausgeführt iſt, dennoch im Einzelnen, vom richtigen Standpunkt betrachtet, in vollkommenſter Klarheit und Schärfe gehalten. Hierin weicht Knaus von den großen niederländiſchen Genremalern ab, die auf die Detailbildung die größte Liebe und Sorgfalt verwendeten, und es entſteht allerdings die Frage, ob unſer Bild bei einer ähnlichen Behandlung des Einzelnen nicht noch gewinnen müßte. Von dem franzöſiſchen Einfluſſe her ſcheint ſich auch ein gewiſſer franzöſiſcher Typus in die Geſichtsbildungen eingeſchlichen zu haben, der allerdings für uns etwas Fremdes hat, und der keineswegs idealer iſt, als der deutſche Geſichtstypus. Nur die größere Idealität

könnte hier eine Abweichung vom Heimathlichen rechtfertigen, dessen eigentlicher Lebenskreis in der Kunst ja das Genre ist. Aus dieser Eigenthümlichkeit scheint es erklärlich, daß viele Beschauer des Bildes allzu viel Portraithaftes in den Köpfen finden, da sie den fremden Typus als etwas Besonderes, Individuelles ansehen und nicht als Allgemeines, Nationales auffassen. Vielleicht aber haben sie dennoch insofern Recht, als das Portraithafte durch starke Benutzung gut gewählter Modelle sehr wohl in das Bild gekommen sein kann.

Knaus war durch dies schöne Werk schnell der Liebling des Publikums geworden, und in der That konnte man dieser Neigung nicht, wie so mancher anderen, den Vorwurf der Blindheit machen. Schon Ernst Förster hebt in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" (Bd. V. Leipzig 1860, S. 405) das Talent des damals in weiteren Kreisen noch wenig gekannten Malers mit folgenden Worten hervor: „Alle bisher genannten Genremaler sollten nun — so schien es — weit überboten werden durch einen jungen Kunstgenossen, der ohne Lehrjahre sogleich als Meister anerkannt wurde. Ludwig Knaus aus Wiesbaden, geboren 1829, ist mit einem Virtuosentalent zum Malen, wie kein Zweiter, ausgerüstet. Er hat die Kunst wieder gefunden, in seinen Gemälden jede Spur der Pinselführung unsichtbar zu machen, der Malerei das Ansehen eines Gusses zu geben. Dies gilt jedenfalls von einem Bilde, das ich gesehen: „Die Dorfschmiede", in welcher ein Rabe dem hämmernden alten Schmied zusieht, während zwei Kinder oben auf dem Herd, sich wärmend, hocken. Knaus hat seine Gegenstände vornehmlich aus dem hessischen Volksleben genommen; eine „Bauernhochzeit", ein „Leichenbegängniß" und die „Bauern am Spieltisch" werden vor anderen gerühmt. Knaus hat geglaubt, für sein Talent die höchste Vollendung in Paris holen zu müssen. Das Bild, was er von dort mitgebracht, eine abgelebte, gelangweilte „Grisette, die mit Katzen spielt", ein Meisterwerk malerischer Virtuosität, ist das widerwärtigste Bild, das ich je gesehen, ein der Kunst und dem eigenen Talent angethanes großes Unrecht, das nur Stümpern, die mit nichts als mit dem Stoff zu reizen vermögen, nachgesehen werden kann." Diese Verirrung, die Förster in den letzten Zeilen seines sonst gewiß höchst ehrenvollen Urtheiles beklagt, ist ein verhängnißvoller Beisatz zu dem

Knaus'schen Talente, und wir werden noch sehen, daß er zum zweiten Male derselben zum Opfer fiel. —

Die deutschen Kleinstädter haben schon oft herhalten müssen, um poetischen Gemüthern als Gegenstand der humoristischen Behandlung in Wort und Bild zu dienen. Auch Knaus hat in ihnen und ihrem Leben den Stoff für ein neues ansprechendes Bild gefunden, welches er bald nach „der Taufe" vollendete, und das nur in kleinerem Umfange gehalten und in Folge einer Bestellung Seitens eines Kunstfreundes in Wiesbaden entstanden ist. Es befindet sich jetzt daselbst in der Sammlung des Kunstvereins. Das Bild führt uns in das Innere einer Dorfschenke. Aus einer nahen Kleinstadt hat sich eine wunderliche Gesellschaft aufgemacht und ist in diese Schenke gerathen, wo sie an dem einen Ende des Gasttisches, im Bilde rechts, sich niedergelassen hat, um Leib und Seele an Braten und Wein zu stärken. An der schmalen Seite auf der Ofenbank sitzt der Veranstalter dieses kühnen Ausfluges, ein Mann im blauen Frack und gelben Hosen mit den unvermeidlichen Sprungriemen aus demselben Stoffe; seinen feinen Cylinder — ein zweckmäßiges Möbel auf einer Landpartie! — hat er sich zur Seite auf die Ofenbank gestellt und nachlässig seine hellgelben Handschuhe in denselben geworfen, wobei der eine natürlich auf der Krempe hängen geblieben ist, denn das ist fein. Dieser treffliche Mann neigt sich, in der rechten Hand ein Glas Rothwein haltend, zum Anstoßen gegen ein junges Mädchen hin, das uns den Rücken zukehrt, dessen Hand aber etwas zaghaft mit ihrem Glase dem Höflichen entgegen kommt. Er lächelt so süß mit seinem breiten Mund, seine Augen blinzeln so selig durch die Brille, seine linke Hand ruht so betheuernd auf dem blauen Frack, da, wo derselbe das biedere Herz bedeckt: — wer könnte zweifeln, daß sein Glück auf dem Bewußtsein ruht, eine Frau ernähren zu können! Das kann nicht Jeder, und unser Mann hat diese stolze Eigenschaft erst vor wenigen Jahren erlangt, als er Kreisgerichts-Salariencassenbuchhalter oder Gemeindeverwaltungs-Actuar wurde; warum also nicht ein frisches, junges Mädchen freien, wenn man selbst großjährig ist? Das muß er nämlich sein, vielleicht sogar etwas darüber hinaus, denn ich bin nicht sicher, ob das üppige, kastanienbraune Haar auch echt ist, oder nicht etwa gar eine Perrücke.

Ueber die Blicke und Bewegungen des jungen Mädchens hält die Frau Mama Wache, aber es muß nicht ſtimmen, was ſie da ſieht, denn die alten grauen Augen ſtechen etwas wachtmeiſterartig zur Tochter herüber und laſſen eine gewaltſame Intervention als wohl möglich erſcheinen. Was hat aber auch die gute, alte Frau nöthig, mit einem jungen Mädchen und einem alten Junggeſellen allein über Land einen Spaziergang zu machen? Aber ſo ſind die Kleinſtädter, ſie merken nichts eher, als bis die ganze Stadt wochenlang darüber geklatſcht hat. Bisher war ja Alles ſo unverfänglich. Der blaue Frack, ein lieber Nachbar, beſuchte die Frau Mama, die Wittwe eines ſeiner guten, lieben Freunde, und er war immer ſo anſtändig; endlich läuft er Sturm, es gelingt ihm, die Landpartie wird verabredet, Jupiter Pluvius bleibt zu Hauſe, und die Sehnſucht ſeiner Träume, mit Malchen anzuſtoßen, wird — Wahrheit. Und wie zurückhaltend und fein benimmt ſich der Mann dabei, — keine Spur einer unpaſſenden Leidenſchaftlichkeit!

Dem Bauer aber am anderen Ende des Tiſches kommt dieſe Geſellſchaft räthſelhaft vor. Die Ellenbogen ſtemmt er vom Tiſch im Dreieck, nach Art des ſogenannten mecklenburger Wappens, gegen die Backen, daß die Augen ordentlich klein werden; die dicken, etwas von den Fäuſten gedrückten Lippen begrenzen ein aufgeſperrtes Maul, zu dem noch nie viel Geſcheidtes heraus gekommen iſt. Der Burſche duſelt in ſeiner Dummheit zwiſchen Schlafen und Wachen herum, und dabei wundert er ſich doch über dieſe Stadtmenſchen, die ſich aufputzen und benehmen wollen, wie die Gutsherrſchaft ſeines Dorfes, und doch, wie er recht gut weiß, nur Krämer und Dintenkleckſer ſind. Ein anderer Bauer ſteht hinter dem Tiſch in einer Ecke am Schranke, doch den Fremden etwas näher, ſo daß er zum Theil den Raum zwiſchen dieſen und dem erſten Bauer ausfüllt. Er iſt ein ganz verſtändiger und kluger Mann und denkt ſich, wie er die Pfeife im Munde den blauen Frack betrachtet, ſo ſtill für ſich ſein Theil und iſt zufrieden, daß er nicht ein Kerl mit ſolchem breiten Munde iſt, aus dem das Geſchwätz ohne Ende herausfließt, wie das Waſſer aus dem Brunnen in ſeinem Hofe. Ganz links im Bilde erſcheint unter der Thüre ein hübſches, kleines Bauernmädchen, das mit beiden Händen einen Napf mit Braten für die Gäſte herzuträgt.

Man könnte wohl eine ganze Geschichte zu diesem Bilde sich ausspinnen, wie denn Genre und Novelle manche nahverwandtschaftliche Beziehungen zu einander haben. Alltags-Menschen, in einfachen Lagen vorgeführt, sind die Personen, die in beiden auftreten, und in beiden werden diese Alltags-Menschen erst zu Etwas durch die Auffassung des Künstlers und Dichters. Die Taufe von Knaus war so gut ein Genrebild wie die bekannte Goethe'sche „Novelle", aber sie steht auf einer Höhe dieser Kunstgattung und berührt durch die tiefe Darlegung der Seelenzustände das historische Fach. Nicht so die Kleinstädter. Sie sind ein Genrestück nach Art der Niederländer, aber aus dem Geschmack des 17. Jahrhunderts in den des 19. mit einigen Verfeinerungen übertragen, und derselbe ergötzliche, feine Humor, eine ähnliche saubere und fleißige Ausführung, die uns bei Teniers erfreuen, ziehen uns auch hier bei Knaus an; aber der Gegenstand bedingt eben schon, daß dies Werk bei weitem jene Höhe nicht erreicht, auf welcher die Taufe steht. Der Humor kann nicht die Stufe einnehmen, welche die reinen und tiefen Empfindungen einer stillen Freude behaupten, aber er hat doch auch seine Berechtigung, und Knaus hat ihn in seinen „Kleinstädtern" sehr ansprechend zum Ausdruck gebracht. Freilich bedauern wir, daß der Meister in diesem Bilde wie in dem wenig zuvor von ihm vollendeten „Auszug zum ländlichen Feste" die geistige und poetische Höhe seiner „Taufe" nicht inne gehalten hat, allein darüber läßt sich mit ihm grundsätzlich nicht rechten, denn künstlerischen Inspirationen und Neigungen lassen sich von Außen her keine Vorschriften machen. Die letzteren sind jedoch dann berechtigt, wenn es sich um Technik, um Ausführung, um Verletzung großer Principien der Kunst oder um Aehnliches mehr handelt.

Knaus hat nämlich der oben angedeuteten Gefahr nicht widerstanden. Er hat sich zu flüchtigen und oberflächlichen Erzeugnissen verführen lassen. Diese traurige Thatsache bewies eine kleine Ausstellung, die er etwa ein oder zwei Jahre nach den „Kleinstädtern" einmal zu Berlin veranstaltete, und welche mich zu folgenden Ausführungen veranlaßte:

„Sehen Sie mal hier! das ist sein Vater und Schwiegervater! er hat es schon vor drei Jahren gemacht." Also redete Herr Ameyer, und Herr Bemeyer sagte: „Ein famoses Bild, das!" — „So und nun sehen

Sie mal hier! das sind seine beiden Kinderchen!" — „Ein großer Maler." — Dies erbauliche Gespräch hörte ich unfreiwillig mit an, als ich jene eben erwähnte kleine Ausstellung besuchte. Es hat sich buchstäblich so ereignet, und das Unglück wollte, daß ich beim Fortgehen wieder in die Nähe der beiden Börsenmeyer kam, die nun von Gemäldekäufen und Sammlungen sprachen. Herr Cemeyer wollte eben die Treppe hinaufsteigen und die beiden Anderen, sich gegenseitig in ihren Reden ergänzend, riefen ihm zu: „Nun, wollen Sie's auch sehen? Machen Sie schnell. Noch sind sie zu haben!" Der ganze Zeitaufwand, den die beiden Börsenmeyer gemacht hatten, betrug, Alles in Allem gerechnet, kaum fünf Minuten, wovon noch ein Theil abgeht, der zu einer Unterhaltung mit einer Dame abgestoßen wurde: „Wie befinden Sich gnädige Frau? wohl bekommen?" und ähnliches Zeug mehr.

Diese Probe von Kunsturtheilen des Publikums, die Einem übrigens ohne Suchen und Aufpassen in solcher Menge in das Netz kommen, wie dem Petrus einst die Fische, soll nicht nur anzeigen, wie sehr heutzutage die Kunstwerke Luxusartikel und nicht Gegenstände wahren, inneren Bedürfnisses sind, sondern sie soll auch andeuten, wie wenig Kunst dazu gehört, die Wirklichkeit abzuschreiben. Hierzu veranlassen mich die Bilder von Knaus selbst.

Das größere derselben ist eine Zigeunerbande, die im Walde lagert. In der Mitte zankt sich eine Gruppe von drei Kindern um ein Huhn oder einen Hahn, rechts davon sitzt ein paradiesisch gekleidetes Backfischchen und will einer wilden Ente mit einem Messer ans Leben, gegenüber säugt die Mutter das Jüngste, weiter hinten kauert die Alte und raucht, links vorn aber liegt ein größerer Junge, der die Beine gen Himmel streckt und dabei auf einer alten Fiedel Studien macht. Was ist das nun? Ist's ein Bild oder ein Naturstudium? Ich entscheide mich für das letztere. Denn die treffende Beobachtung des Lebens, das feine Spiel der Natur und die glücklich schnelle Malerhand sind ganz und gar da: dies Alles schätzt man höchlichst in Studienblättern. Aber kann dies allein ein in Wahrheit künstlerisches Werk erzeugen? Jedermann, der ein sicheres Bewußtsein vom Wesen der Kunst hat, und der nicht in ebenso einseitigen als verkehrten Vorurtheilen zu Gunsten angeb-

licher Naturwahrheit und ſogenannter Farbenpracht befangen iſt, wird dies unbedingt verneinen. Ich habe mich vergeblich bemüht, einen Zug poetiſcher Erfaſſung des Gegenſtandes, ſelbſtändigen Geiſtes und künſtleriſcher Phantaſie in dieſen Zigeunern zu entdecken; kaum, daß eine Ahnung von Humor ſich in dem fiedelnden Burſchen verräth. Ja, nicht einmal zu einer äußerlich durchgeführten Compoſition ſind dieſe aufgeleſenen Menſchenkinder verarbeitet worden. Die einzelnen Figuren ſind faſt alle — ich glaube dies durchaus vertreten zu können — ſehr hervorragende Naturſtudien, die von Neuem das werthvolle Talent von Knaus bezeugen. Allein der Künſtler ſcheint mir denn doch ſehr ſtark bergab zu wandeln, und es dürfte an der Zeit ſein, daran zu erinnern, wohin dieſer abſchüſſige Weg führt. Die Straße herunter leitet zu dem herrſchenden Gotte der Erde: dem Geld, die andere hinauf zur Höhe der Kunſt, zu allem Edlen und Großen.

Wir müſſen immer wieder an die „Taufe“ denken. Das war ein Meiſterwerk. Wie mußte man den ſinnvollen Gedanken, die durchgebildete Compoſition, wie die feinen und zarten Beziehungen der einzelnen Geſtalten zu einander, wie den tiefempfundenen Ausdruck der Stimmungen und Gefühle bewundern! Es war ein Kunſtwerk, ſo trefflich und eigengeartet, daß man eine höhere, neue Art des Sittenbildes, eine Veredlung der Genremalerei hier zugeſtehen durfte. Und derſelbe Künſtler, der vor Kurzem erſt mit dieſer ausgezeichneten Schöpfung wie im Fluge die allgemeine Gunſt ſich erworben, tritt jetzt, nachdem ſchon mehrere neue Arbeiten hinter jenem Bilde zurück geblieben waren, mit einer ſo poeſieloſen Zigeunerbande vor die Oeffentlichkeit. Hierbei zu ſchweigen, wäre ein Verbrechen gegen die Kunſt.

Freilich höre ich ſchon im Voraus die begeiſterungsvollen Poſaunenſtöße, mit denen die Propheten des bequemen Naturalismus die Grundmauern echter Kunſt erſchüttern wollen, aus dem bekannten Lager uns entgegentönen. Das ganze Regiſter überſchwänglicher Phraſen wird wieder aufgezogen und darauf die Melodie: „Knaus iſt ein großer Maler, Knaus iſt ein Genius!“ von Neuem geleiert. Ob Takt darin iſt? wer fragt danach! Wenn es nur Lärmen macht; das iſt ja der wahre Naturalismus.

Aber ich wollte selbst diesen Naturalismus, diese einfache Abschreiberei der Natur und Wirklichkeit gelten lassen, wenn sie mit Feinheit und Liebe durchgeführt wäre, wie man das auf den alten holländischen Genrebildern in hohem Maße zu großer Befriedigung wahrnimmt. Diese Liebe und Treue ist anziehend und rührend, wenn man aber das Gras und den Wald sieht, den Knaus hier gemalt hat, so muß man denn doch kopfschüttelnd die allzu große Flüchtigkeit in der Ausführung dieses Theiles seiner Naturabschrift bedauern. So bleibt denn von dem Zigeunerbilde wenig Rühmliches übrig: es sind zusammengestellte überaus schätzbare Studien nach dem Leben. Von Knaus aber, meine ich, kann man etwas ganz Anderes erwarten und fordern; ich schätze ihn als einen sehr begabten Künstler, als ein bevorzugtes Talent, um so mehr aber scheinen mir Alle, welche meine Ansicht über die Zigeuner theilen, verpflichtet, ihm zuzurufen: „Laß ab von diesem gefährlichen Wege, kehre um und diene der Kunst, und nur dieser allein.“ —

Von den übrigen beiden Bildern ist das 1862 gemalte, welches zwei Herren am Brettspiel darstellt, das ungleich bessere. Hier ist noch der alte Geist, die alte Naivetät und Liebenswürdigkeit; im anderen jedoch — zwei Kinder in ganzer Figur — wird man schwerlich die Gesuchtheit und Absichtlichkeit verkennen. Und so zeigen denn auch diese zwei kleinen Gemälde einen leider nur allzu deutlichen Rückschritt. —

Wie ist es niederschlagend, berufene und auserwählte Talente solche Wege wandeln zu sehen! Seitdem, — es mögen gegenwärtig wohl über zwei Jahre verflossen sein — ist Knaus nicht wieder mit einem neuen Werke in die Oeffentlichkeit getreten. Es scheint, daß er selbst, wie früher schon einmal, das Bedenkliche jenes Weges erkannt und zur Einkehr in sein eigenes künstlerisches Innere sich angeschickt hat. Ist dies, wie man hoffen darf, der Fall, so wird gewiß die Frucht solchen Umstandes so schön und trefflich sein, daß sie die Bitterkeit vorausgegangener unbefriedigter Stunden herrlich aufwägt!

Einige neuere Werke verſchiedener Maler.

1. Die ſieben Sakramente von Overbeck in Rom.

Dieſe berühmten Werke eines der größten Meiſter unſerer Kunſt ſind ein Mal in etwa lebensgroßem Maßſtabe der Mittelbilder als Umrißkartons ausgeführt und ſo in des Künſtlers Hauſe zu Rom aufgeſtellt; — zum andern Male aber wurden ſie in kleinerem Formate, etwa Doppelfolio, auf grundirter Leinwand einfarbig, doch mit Schattengebung getuſcht. Dieſe letztere Ausführung hatte ein unglückliches äußeres Schickſal, indem der Käufer derſelben die vertragsmäßigen Zahlungen nicht erfüllen konnte und im Drange der Geldnoth die Bilder verpfändete. Auf ſolche Weiſe gelangten die Blätter in die Hände eines Lauſitzer Geiſtlichen. Die Entſtehungszeit aller dieſer Werke fällt in das letzte Jahrzehnt bis etwa zum Jahre 1866.

Von der kunſtgeſchichtlichen Bedeutung Overbeck's, ſeiner künſtleriſchen Entwickelung und ſeinen Werken hier zu reden, iſt nicht thunlich, und eben ſo wenig iſt es möglich, die genannten ſieben Compoſitionen ausführlich zu beſprechen. Auch wäre es ſehr unſchicklich, wollte man aus gewiſſen Eigenthümlichkeiten Overbeck's in Auffaſſung, Compoſition und Zeichnung eben ſo viel Punkte des Tadels und der Anklage formuliren, denn dieſe Werke ſind ſo bedeutend, in ſich ſelbſt ſo geſchloſſen und einheitlich, ſo tief und kunſtreich, daß es ſich immer nur darum handeln kann, erſt in ſie ſelbſt rechtſchaffen und wahrhaft einzudringen. Dann aber iſt Freude und Genuß an denſelben ſo groß, daß Dinge, die Anfangs ſtörten oder abſtießen, gänzlich zurücktreten und verſchwinden, daß man den Meiſter gar nicht anders haben möchte, als er eben iſt.

Was nun bei Overbeck ganz beſondere Bewunderung verdient, iſt ſeine große Meiſterſchaft als Zeichner. Wenn man die Beſtimmtheit, die

Kraft, das innere Leben dieſer Linien ernſtlich betrachtet, und dabei erwägt, daß ſie von der Hand eines bald Achtzigjährigen herrühren, ſo müßte dies allein ſchon gerechtes Staunen erregen. Aber mehr noch fordert der Reichthum der Geſtaltungen in Haltung und Gewandung, die edle Einfachheit und der ſeelenvolle Ausdruck in jeder Figur unſere höchſte Anerkennung. Overbeck hat in den bloßen, höchſt ſauberen und beſtimmten Umriſſen ſeiner großen Cartons faſt ſchon die Tiefen des Gegenſtandes erſchöpft, und er hat in dieſen Werken, mehr als in allen ſeinen früheren, eine bewunderungswürdige Fülle von Individualitäten geſchaffen. Das Gefühl, hier der Arbeit eines ſeltenen, man darf ſagen einzigen Künſtlergeiſtes gegenüberzuſtehen, läßt ſich ſchlechterdings nicht abweiſen, und es iſt überaus erfreulich, daß das deutſche Publikum dieſelbe mit ſo ausgezeichneter Achtung aufgenommen hat, obwohl die Gefahr einer Zurückweiſung von proteſtantiſcher Seite nahe lag. Man nahm mit richtigem Takte die Kartons als reine Kunſtwerke, entſproſſen aus der innerſten Seele eines frommen und edlen Malers, und erhob ſich damit zugleich in einer gewiſſen Hinſicht über den Standpunkt des Künſtlers als ausſchließlichen Katholiken.

Denn wir dürfen es nicht verſchweigen: Overbeck hat Anſichten von der Kunſt und der Religion, die zwar für ihn die einzig richtigen und wahren ſind, die aber dennoch nicht fähig ſind, in dieſem Jahrhundert noch, auch nur entfernt, zu allgemeiner Gültigkeit ſich zu erheben. Trotzdem will und wünſcht dies Overbeck. Er hat deshalb den Kartons eine 43 Seiten ſtarke Broſchüre beigegeben, in der er ſagt, daß die höchſte Beſtimmung der Kunſt im Dienſte der Kirche ſei, daß die Kirche die Verwahrerin der Geheimniſſe und Gnaden Gottes ſei, und daß die Kartons, die er Pſalmen nennt, die Erbarmungen Gottes darſtellen und die Gnaden verherrlichen ſollen, die bei Spendung der Sakramente den Gläubigen zu Theil werden. Folgerichtig gipfelt ſich dann ſeine Meinung in dem Schlußſatze: „ſo daß Jedermann leicht erkennen mag, wie übereinſtimmend mit der heiligen Schrift die Lehre der Kirche in Beziehung auf die Sakramente ſei, und welcher Schätze Diejenigen beraubt ſind, die ſich vom Verbande der ſichtbaren Kirche losgeſagt haben.“ Hiermit ſteht es im Einklange, wenn Overbeck als letzten Zweck dieſer ſeiner ſieben Pſalmen

erklärt, sie möchten gesegnet sein, um „bei denen, die außer der Kirche stehen, Vorurtheile zu zerstreuen, irrige Vorstellungen zu berichtigen und die Lehre der Kirche in ihrer ganzen Schönheit und Erhabenheit zu zeigen, und so das Reich Gottes auf Erden zu fördern, dem allein Preis, Ehre und Herrlichkeit gebühret in Zeit und Ewigkeit. Amen." Overbeck ist bekanntlich Convertit, und wenn wir dies herzlich um der Besonderheit seiner Künstlernatur willen verzeihen, ja billigen, so hätten wir doch ein Recht, Versuche, die Protestanten in den Schooß der Kirche zu retten, mit Nachdruck zurückzuweisen. Daß dies nicht geschehen, ist ein schickliches Zeugniß für die Bildung und Humanität im protestantischen Deutschland; denn in solche Ideen kann man vielleicht in Rom sich hinein träumen, bei uns aber zerschellen sie am Fels der Thatsache, wie ein papiernes Schiffchen am Strande des Weltmeeres. Deshalb verzieh man auch Overbeck stillschweigend diese Proselytensucht, ja man würdigte sie nicht einmal eines Protestes oder einer Zurückweisung, weil sie eben in sich nichtig und haltlos ist. Man hielt sich an den Künstler und seine unvergleichlichen Werke. Und darin that man Recht, denn sie spiegeln das edle, von einer reichen und unerschöpflichen Liebe, von Demuth und Frömmigkeit getragene und gehaltene Wesen des Meisters so rein und voll wieder, daß jeder anderweitige Versuch, demselben Ausdruck zu geben, nur den ruhigen Genuß jener Werke stören kann. Nach der erwähnten Druckschrift müßte man glauben, in Overbeck einen fanatischen Agitator der Jesuiten-Partei zu finden, — doch in Nichts würde man sich mehr getäuscht sehen als hierin. Die verkörperte Milde und Liebenswürdigkeit, die treueste Hingabe an die Kunst und heitere Demuth treten uns entgegen. Man vergißt im ersten Augenblick der Berührung mit diesem ehrwürdigen Greise sofort das unglückliche Tractätchen, trotzdem es in vier Sprachen erschienen ist und eine so leidige Tendenz hat.

Es ist deshalb zu hoffen, daß die Beschauer dieser Werke, dem allgemeinen Gefühle folgend, auch im Einzelnen allzu mystische und dogmatische Beziehungen übersehen werden, und daß sie lieber das Traktätchen, das der Meister um seinetwillen im letzten Grunde besser hätte gar nicht schreiben sollen, nun auch als nicht vorhanden betrachten. Nicht, wie er es sich denkt, ist das Verständniß der katholischen Sakramente für uns

lebendig und erfreulich; wir müssen nach allgemein menschlichen und poetischen Grundlagen uns umsehen, um in ein wirkliches Verhältniß mit ihnen zu treten. Es liegt nahe, daß die Kirche, deren im Mittelalter ausgebildeter Kultus voll von symbolischen Bezügen und sinnvollen Bedeutungen ist, auch in ihren Sakramenten den äußeren und inneren Bedürfnissen des Lebens in feierlicher Weise hat entsprechen wollen. Ist doch auch in der evangelischen Kirche noch kirchliche Trauung, kirchliche Kindtaufe, kirchliche Einsegnung, kirchliche Grabbegleitung Sitte! Das Abendmahl hat von seiner sakramentalen Bedeutung kirchlich nichts verloren. Dagegen haben die Katholiken noch die Beichte, um in jedem Augenblick ihr Herz einem verschwiegenen, mit höherer Macht ausgerüsteten väterlichen Freunde erschließen zu können, und folgerichtig die Priesterweihe, da nur durch die Macht einer außerordentlichen Weihe die Sakramente in voller göttlicher Kraft gespendet werden können. Um diese allgemeine Bedeutung der sieben Sakramente recht zu würdigen, wird man kaum etwas Vollkommeneres lesen können, als was Göthe über dieselben geschrieben hat und was sich im siebenten Buche von „Wahrheit und Dichtung“ (Ausgabe in 40 Bdn. XXI. S. 89 ff.) findet. Wir machen auf diese des großen Dichters würdige Schilderung aufmerksam und bekennen gern, daß sie eine schönere und entsprechendere Unterschrift zu Overbeck's Meisterwerken wäre, als des Künstlers eigene, leider allzu einseitige, sogenannte Erklärung. Denn bei der künstlerischen Gestaltung des Stoffes mußte doch das rein Menschliche und die edle Seele des Malers so kräftig zum Durchbruch kommen, daß für den Beschauer, hat er dies erst einmal heraus gefühlt, der dogmatisch-mystische Beisatz unerheblich erscheint. Dies muß überwunden werden, und Overbeck, der nicht anders sein konnte, als er ist, muß genommen werden, wie er ist. Deutschland ist stolz auf diesen Meister, dem vor allen anderen Malern unserer Zeit zunächst hinter Carstens und Cornelius die Unsterblichkeit gesichert ist.

2. Der Leichenzug Kaiser Otto's III. von Heinrich Rustige in Stuttgart.

Otto der Dritte, von Weibern und Priestern erzogen, hatte wenig deutsches Mark in seinen Gliedern und liebte es, sich mit Italienern zu

umgeben, ja später sogar sein Hoflager nach Rom zu verlegen, um in jugendlicher Schwärmerei seinem Namen eines „römischen Kaisers“ volle Wahrheit zu verleihen. In Stolz und Leidenschaft zu Rom begangene Grausamkeiten hatten ihm früher schon die Herzen der Römer verschlossen, und als er nun gar dem empörten, von Rom gehaßten Tivoli auf Bitten seines zu ihm geeilten deutschen Lehrers Bernward verzieh, reizte er Rom zum Aufruhr. Zwar schlug er diesen nieder, doch verließ er die ewige Stadt und harrte auf dem Schlosse Paterno in der Romagna der zu ihm entbotenen deutschen Macht. Hier erkrankte er und starb, 22 Jahre alt, 1002. Die Italiener wollten im glühenden Hasse nun sogar noch an seiner Leiche Rache nehmen und griffen die Deutschen zu wiederholten Malen auf ihrem Zuge an, bis diese endlich die Alpen erreichten und durch das Reich ihren Weg nach Aachen vollenden konnten. Eine Scene dieses Kampfes zwischen den Deutschen und Wälschen hat uns Rustige anschaulich gemacht. Den Mittelpunkt seines Gemäldes bildet der offene Sarg mit der Leiche des Kaisers, die im Königsschmucke feierlich ernst daliegt. Den Sarg tragen vier Krieger, ihm voran schreitet ein Priester, mit dem Bilde des Gekreuzigten in der erhobenen Hand. Rings um diese Gruppe tobt der Kampf: vorn dringt ein fast in antiker Rüstung gekleideter Soldat mit kurzem römischen Schwerte auf den zugführenden deutschen Ritter ein, links liegt ein Italiener, von einem Deutschen niedergeworfen, der nun mit dem furchtbaren Morgenstern auf ihn losstürmt. Von der Seite schießen aus erhöhter Felsenstellung andere Feinde mit Pfeilen auf den Zug, die so gut treffen, daß der eine Sargträger, tödtlich verwundet, eben niedersinkt, während ein anderer herbeieilt, diesen sogleich zu ersetzen. Hinter der Leiche reiten in wallenden Gewändern zwei Ritter und in der Ferne verliert sich das Gefolge. So zieht sich aus der Mitte des Bildes der Zug in den linken Vorgrund, wo ein paar dorische Säulenstumpfe den Ort des Kampfes als italienischen Boden bezeichnen.

Es könnte und muß wohl auffallen, daß Deutsche noch den Staub eines Fürsten mit ihrem Herzblute vertheidigen, der ihnen im Leben weder große Achtung noch warme Liebe zollte. Indessen war in dem jungen Kaiser unter dem römischen Himmel die Sehnsucht nach seinem Deutschland wach geworden und er hatte durch eine solche Wandlung die Herzen

seines gutartigen Volkes sich wieder zu gewinnen verstanden. Seine Treuen eilten auf seinen Ruf zu ihm und fanden jetzt nur noch seine Leiche. Zu Aachen neben Karl's des Großen Sarge, den der kaiserliche Jüngling im Uebermuthe hatte öffnen lassen, sollte nun die Leiche ihre Ruhe finden!

„O Rom, wo meine Blüthen
Verwelkt wie dürres Laub,
Dir ziemt es nicht zu hüten
Den kaiserlichen Staub!
Die mir die Treue brachen,
Zerbrächen mein Gebein:
Beim großen Karl in Aachen
Will ich bestattet sein.

O Freunde, laßt das Klagen,
Mir aber gebt Entsatz,
Und macht dem Leichenwagen
Mit euern Waffen Platz!
Bedeckt das Grab mit Rosen,
Das ich so früh gewann,
Und legt den thatenlosen
Zum thatenreichsten Mann!"

So singt wahr und schön Platen, und Rustige verherrlichte die Ausführung dieses Vermächtnisses in Bild und Farbe. Otto's III. ganze Gestalt und Erscheinung hat ungemein poetischen Reiz, der einzig und allein gegenüber der Bedeutungslosigkeit des von ihm wirklich Geleisteten es erklären läßt, daß Dichter und Künstler sich für ihn begeistern konnten. Wie trefflich ist die Erzählung von dem Leichenzuge in Uhland's Herzog Ernst von Schwaben und wie bekannt durch photographische Vervielfältigung Kaulbach's Fresko im germanischen Museum zu Nürnberg, „Otto III im Grabe Karl's des Großen!" (Vergl. S. 333.)

Was Rustige's Bild Werth giebt, das ist die schöne Gesammtwirkung in der Composition, die treffliche Charakteristik der einzelnen Figuren und die einsichtsvolle Ausführung selbst der Nebensachen. Auch die Färbung wird den meisten Beschauern genügen, wenn gleich nach der Meinung Anderer die eigentliche Poesie der Farbe, das Leben in Glanz, Licht, Tiefe und Schatten, der Duft und Saft, der ganze Reiz des Helldunkels fehlt. Aber auch so ist dies Bild eine ernste und wahrhaft erfreuliche Erscheinung in unserm modernen Kunstleben.

3. Konradin von Hohenstaufen auf dem Schaffot von H. Plüddemann in Dresden.

Der unglückliche Heldensprößling des edelsten deutschen Geschlechtes, in dessen Wiege schon eine Krone lag, mit seinem treuen Freunde Friedrich von Baden auf dem Schaffot! Henker und Priester neben ihm. In männlicher Stellung, den fürstlichen Purpur über die linke Schulter geworfen, nimmt er selbst, etwas erhöht, die Mitte des Bildes ein; in der erhobenen Rechten hält er den Handschuh als Zeichen der ewigen Fehde, die auch der Tod nicht versöhnt, die Linke reicht er als Pfand der Freundschaft und des Trostes dem Freunde an seiner Seite, der in tiefem Schmerze das Gesicht verhüllt. Zur anderen Seite Konradin's erscheint uns in dem Henker eine Gestalt von nicht gewöhnlicher Schönheit. Karl von Anjou schaut, auf einem Altane rechts im Hintergrunde sitzend, mit seinen Edelfrauen und Rittern dem furchtbaren Schauspiele zu, während rings um das Schaffot Krieger und Volk, natürlich nur theilweis sichtbar, das Bild abrunden. In der gesammten Anordnung und Gruppirung spricht sich ein lebendiges Stylgefühl aus, die Charakterisirung ist tief empfunden und steigert sich in Konradin's Kopfe zu dem lebendigsten, zornerfüllten Ausdrucke, der durch die Kunst zu edlem Maß gemildert ist, so daß neben so erheblichen Vorzügen ein Mangel in der Färbung um so empfindlicher berührt. Ich will nicht sagen, daß Kraft und Glanz gerade fehle, und deshalb mich deutlicher lieber so ausdrücken, daß die Farbenstellung eine falsche sei. Alles spielt im Grundton vom Rothen in das unbestimmt Bräunliche und verursacht eine Eintönigkeit, die langweilig und der nothwendigen Farbenharmonie zuwider ist. Denn es ist ja klar, daß man neben Roth nicht nur Mischfarben von Roth setzen kann, sondern daß Roth seine Ergänzungsfarben, nämlich Blau und Gelb, verlangt, wenn es zu einer Gesammtfarbenstellung harmonisch wirken soll. Dies lehrt die Wissenschaft und über einen Kardinalpunkt wie diesen ist nicht zu streiten, denn er steht so fest, wie der Satz, daß zweimal zwei vier ist; Sache des künstlerischen Gefühles aber ist es, die Farben gehörig zu vertheilen, abzuschleifen, zu vermitteln und abzutönen, damit sie voll und ganz zusammen kommen. Eine solche Har-

monie fehlt nun leider dem Plüddemann'schen Konradin in hohem Grade und hierin ist wohl der Grund zu erkennen, weshalb dies Bild auf das Auge unserer modernen, durch Farbenglanz verwöhnten, Kunstfreunde nicht den Eindruck macht, den es, durch seine Composition und seinen Geist berechtigt, unter anderen Umständen hervorbringen müßte. Obgleich an eine schmähliche Katastrophe der deutschen Geschichte erinnernd, ist das Werk, voll Tragik und Größe, doch auch für uns bedeutsam und gegenständlich fesselnd, so daß es noch in anderer Weise zum Herzen spricht und ihm heimlich zuflüstert, aufzupassen, wie der französische Gewalthaber den deutschen Kaisersprößling morden läßt, und wie der römische Priester ihm hülfreiche Hand leistet. Frankreich und Rom! Und meinen sie es wohl heute redlich mit uns?

4. Die Rückkehr der Verbannten des Herzogs Alba von F. Pauwels in Weimar.

Dies Bild soll eine Episode aus der Leidensgeschichte der Niederlande darstellen und uns eine Scene vorführen, die ins Jahr 1573 fällt, wo nach Alba's Abberufung die Geflüchteten und Verbannten aus England und Deutschland in ihre Heimath zurückkehrten. Man sieht links im Bilde eine alte Stadtmauer, vermuthlich die von Antwerpen, mit Thürmen sich hinziehen, an der vorbei ein Wasser, wahrscheinlich die Schelde, fließt; das Schiff, welches die Geächteten heim bringt, liegt rechts in einiger Ferne, und die Mitte nimmt ein Boot ein, auf welchem eine Anzahl Leute herübergeschafft sind und das, nun an das Land gelangt, schnell von ihnen verlassen werden soll. Am Hafenthore stehen Bürger, Frauen und Kinder aus der Stadt, der Schiffsmann ist noch bemüht, das Boot zu befestigen, aber schon ist ein stattlicher Mann in reichem, rothen Kleide den Fahrtgenossen voraus auf die Planke gesprungen und erwidert die Küsse seines Weibes, die ihm mit den Kindern entgegeneilt. Die Gesammt-Anordnung dieser Scene, sowie ihre Gliederung in die einzelnen Gruppen und die Anlage dieser wiederum ist mit seltenem Stylgefühl in außerordentlicher Schönheit ausgeführt, die Färbung zeichnet sich im höchsten Grade durch Wärme und Duft aus; sie ist weniger glanzvoll als saftig, mehr voll Zartheit und Schmelz als kräftig. Besonders glücklich ist die

Farbenstellung, die zu vollkommener Harmonie zusammenfließt und die somit gerade hier sich als ein vorzügliches Beispiel darbietet, um das eben bei Plüddemann's Konradin Gesagte zu bestätigen. Unter den Gewandungen, von denen einige in der Farbe sehr vollendet sind, leuchtet das weiße Kleid von der Frau des Heimgekehrten in seinen fein angelegten Schatten und Lichtern, die durch ein überaus reizvolles Spiel fesseln, hervor. Die Charakteristik ist sinnvoll, fein empfunden, wahr und maßvoll, aber vielleicht doch noch nicht wahr genug und zu maßvoll. Ich meine, ein Augenblick wie dieser, wo Vaterland, Freiheit, Liebe und alles Höchste im Menschen wach ist, sollte in seiner gewaltigen Erregung lebendiger und kühner zur Anschauung kommen. Kein Uebermaß der Leidenschaft! — aber etwas von der Leidenschaft der edelsten Begeisterung fehlt doch wohl dem Bilde, oder sollten die Niederländer wirklich so kühl sein und nicht in Begeisterung aufflammen können? ich glaub's nicht. Es scheint mir vielmehr, als wäre der Gegenstand vom Künstler zu kühl aufgefaßt, oder als wäre die ursprüngliche, kühnere Auffassung absichtlich und über das nöthige Maß hinaus gemäßigt worden. Weshalb hat auch Pauwels gerade den Augenblick des Kusses gewählt, wo man von den Gesichtern der beiden Hauptfiguren fast nichts sieht, wo Ausdruck, Erregung und Gefühl im Kusse erstickt werden! Schwerlich ist anzunehmen, daß er es sich hat leicht machen wollen, und dann bleibt nur die Meinung übrig, daß er übersehen hat, wie solche Vorgänge, wenn auch an sich sehr poetisch, besungen aber nicht dargestellt sein wollen, wie sie für die Dichtkunst, aber nicht für die Malerei, wenigstens nicht für die stylvolle Historienmalerei taugen. Durch diesen gewissermaßen lyrischen Beisatz und den Mangel an Pathos und Tragik, wie durch die Namenlosigkeit der Personen hat der Künstler sein Werk trotz der echt historischen Anordnung und der meisterhaften Färbung von der Höhe eines echten Geschichtsbildes entfernt und ihm einen sehr starken Zug zum Genre beigegeben.

5. Philippine Welser von Julius Schrader in Berlin.

Fast ebenso in Bezug auf das Genrehafte wie Pauwels in dem zuletzt genannten Bilde ist Schrader hier verfahren. Seine „Philippine Welser, die dem Kaiser Ferdinand I. im Schlosse zu Schönbrunn eine

Bittschrift überreicht", hat auch eine ungemein bestimmte Neigung dahin, die auch schon in der weniger stylvollen Anordnung ausgesprochen ist. Denn der Kopf Philippinens, die in der Mitte des Bildes kniet, ist zugleich auch der wesentlichste Punkt der Composition, und da zeigt es sich denn, daß von ihm aus nach rechts und links hinauf, in der Anordnung der Figuren und Köpfe, Linien sich bewegen, die eine mit der Spitze nach unten liegende Pyramidalform zeigen. Diese ungewöhnliche und keineswegs erfreuliche Figur herrscht entschieden vor und kann nicht dadurch gemildert werden, daß das Ganze sich in zwei Pyramidalformen auflöst, denen beiden aber die Welserin wiederum angehört. Auch ließe sich des Langen und Breiten darüber reden, ob der Gegenstand für die Malerei taugt oder nicht, und am Ende würde man freilich dahin gelangen müssen, daß man wenigstens zugesteht, es gebe ungleich geeignetere Stoffe. Der Leser urtheile selbst aus einigen Strophen eines Gedichtes von Caroline Pichler, das uns erzählt, wie der Erzherzog zu Augsburg die schöne Tochter des reichsstädtischen Bürgers gesehen, wie die Liebe entbrannt und, über Vorurtheile und Furcht siegend, beide in heimlicher Ehe vereinigt. Doch der Kaiser, der die kühne Handlung erfahren, bannt beide von seinem Angesicht, so daß sein Zorn schwer auf dem jungen Glück lastet. Jahre vergehen, blühende Kinder erfreuen die Eltern, aber des Kaisers Wort bleibt unabänderlich. Endlich kommt er nach Prag — unerkannt tritt Philippine mit einem alten, treuen Diener und den beiden Kindern vor ihn hin. Ihre Erscheinung gewinnt den menschlich gesinnten Ferdinand.

Freundlich läßt er sie erzählen
Wie ein Ritter sie geliebt,
Wie das stille Glück der Seelen
Jetzt des Vaters Härte trübt,
Dessen Zorn ihr Bund entflammet,
Der die Schnur zwar nie gekannt,
Doch sie mit dem Sohn verdammet
Und sie ewig von sich bannt.

„Wahrlich, das soll nicht geschehen",
Ruft der Kaiser: „Fasset Muth!
Laßt euch vor dem Vater sehen,
Glaubt mir, dann wird Alles gut." —

„Ach, wie dürft' ich dieſes wagen,
Mich verbannt ſein ſtrenger Spruch.
In der Ferne muß ich tragen
Meinen Schmerz und ſeinen Fluch.“ —

„Nun, ſo will ich mit ihm ſprechen,
Nennt mir ihn, und ſeinen Sinn,
Wär' er noch ſo eiſern, brechen,
Traun! ſo wahr ich Kaiſer bin!“ —
„Wollt ihr das? Ihr wollt verzeihen?“
Ruft ſie — ſtürzet vor ihm hin:
„O, laßt euch dies Wort nicht reuen,
Denn ich bin die Welſerin!“

Nein! er kann nicht widerſtreben,
Enden muß er ihren Harm.
„Komm!“ ruft er: „Dir ſei vergeben!
Komm in deines Vaters Arm!“

Ein rührender Auftritt trotz der etwas bänkelſängerartigen Verſe. Und wir wiſſen, wie wirkungsreich und poeſievoll auch ſeine Darſtellung auf der Bühne iſt; in der Redwitz'ſchen Welſerin wird er offenbar der Glanzpunkt des ganzen Stückes ſein. Aber ſchwer iſt es immer, in den einen und einzigen Augenblick, den die Malerei nur darſtellen kann, den ganzen Vorgang in ſeiner vollen Bedeutung und Grundanlage poetiſch zuſammen zu drängen. — Das Lokal des Schrader'ſchen Bildes iſt ſehr glücklich gewählt; der Beſchauer hat ſich auf den oberſten Stufen einer Prachttreppe zu denken, deren Pfoſten rechts und links den Vorgrund ſchließen. Die Handlung ſelbſt geht auf dem Treppenflure vor, durch deſſen Säulen links ein Blick in die Stadt ſich öffnet, während der Zutritt des Kaiſers und ſeiner Begleiter rechts aus den Gemächern ſtattgefunden hat. Der Kopf Philippinens, dem ebenſo wie dem des Kaiſers alte, beglaubigte Portraits zu Grunde liegen, zieht durch den zarten, innigen Ausdruck, der die ſchönen Züge und das ſeelenvolle blaue Auge belebt, an. Die Färbung iſt ſehr glanzvoll — aber kalt, wie die Abendſonne im Herbſt. Die Untermalung muß in wahrhaft eiſigen Tönen angelegt ſein, denn die gewandteſte Uebermalung hat keine Wärme hineinbringen können. Hatte man eine Zeit lang jenes Pauwels'ſche Bild, welches auf der Kunſtausſtellung von 1864 zu Berlin neben dieſem hing, betrachtet und wendete dann ſchnell das Auge zu Schrader, ſo kam einem ein

kalter Hauch frostig entgegen. Die Farben schienen nicht zusammen zu kommen; und doch sah man eine Weile wieder die Welserin ruhig an, so verging dies Gefühl zwar etwas und der Farbenglanz mochte es wohl ganz entfernen, aber Harmonie und Wärme kamen doch nicht in diese Färbung. Für das Schrader'sche Bild war hierdurch diese Nachbarschaft vorübergehend ungünstig geworden, aber gerade die unmittelbare Vergleichung beider Gemälde war höchst lehrreich für uns, da sie manche neue Aufklärungen über Farbe und Färbung gab, die nur durch eigene Anschauung erworben werden können und über die alles Reden und Schreiben ohne jene nichtig ist.

6. Oldenbarneveld von Julius Schrader in Berlin.

Julius Schrader liebt es, sich zu seinen Gemälden oft Gegenstände aufzusuchen, die beim Ueberblick der Weltgeschichte zurücktreten. Im Saale des Kunstvereins zu Berlin z. B. befindet sich seit Jahren das große Bild, wo einem Könige von Gefangenen oder Besiegten Schlüssel übergeben werden, aber Niemand wüßte, daß dies die Schlüssel von Calais sind, wenn nicht eine beschriebene Tafel Auskunft gäbe. Aehnlich ist es mit Oldenbarneveld. Jeder hat wohl einmal von dem Großpensionarius der Generalstaaten gehört, aber wer hat sein Schicksal und, was mehr, wer hat den großen historischen Sinn seiner Erscheinung und seines Todes im Kopfe? Versuchen wir, uns diesen mit wenigen Worten zurückzurufen, um Schrader's Werk hiernach besser verstehen und würdigen zu können.

Im Jahre 1609 hatte Spanien durch Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstandes die Freiheit der Niederlande thatsächlich anerkannt. Moritz von Nassau, der Sohn des großen Oraniers, war Statthalter und Oberbefehlshaber des Heeres, aber sein ehrgeiziger Charakter trieb ihn an, mehr als dies sein zu wollen. Er stützte sich auf sein kriegsgewohntes, dem berühmten Feldherrn ergebenes Heer und trachtete danach, sich über die Gesetze zu stellen. Seinen Anhang bildete die militärisch-absolutistische Partei, welcher die der Patrioten gegenüber stand. Oldenbarneveld, der Kanzler der Generalstaaten, war das Haupt der letzteren. Sein Ansehen war groß und seine Treue unverbrüchlich; er hatte als

Mann die Freiheit der Niederlande mit begründen helfen und vertheidigte sie als Greis mit ganzer Kraft. Eine willkommene Handhabe, um dem charakterfesten Kanzler zu Leibe zu gehen, gaben die Religionsstreitigkeiten ab, welche zu jener Zeit in Holland ausgebrochen waren, und die mit großer Leidenschaftlichkeit geführt wurden. Im Grunde mag das theologische Gezänk wenig Werth gehabt haben, aber Gomarus, der Anführer der Finsterlinge, stützte sich auf Moritz, die freiere Partei des Arminius hielt sich zu Oldenbarneveld. Aber jene hatten die größere Macht. Reibungen auf politischem Gebiete zwischen Moritz und Oldenbarneveld und die steigenden Religionsunruhen zeitigten in Moritz den Entschluß, sich um jeden Preis des verhaßten Staatskanzlers, welcher der Verwirklichung seiner herrschsüchtigen Pläne eiserne Festigkeit entgegen stellte, zu entledigen. Wie Alba den Egmont, so ließ Moritz den Oldenbarneveld in das listig geschürzte Netz gehen und ihn verhaften. Schlosser sagt an dieser Stelle: „Weil es auch in Holland genug grundgelehrte Juristen gab, die, wenn Jemand gehängt werden sollte, nicht in Verlegenheit waren, einen Strick dazu zu finden, so wurden die Verhafteten ihrem natürlichen Richter entzogen und vor ein Gericht von 24 Richtern gestellt, welche insgesammt politische Gegner und zum Theil auch persönliche Feinde derselben waren. Dies war leicht zu machen, weil der Prinz selbst an der Spitze einer Anzahl Soldaten von einer holländischen Stadt zur andern gezogen war und überall die Remonstranten (Anhänger des Arminius) in den Stadträthen durch seine Anhänger ersetzt hatte.“ Der Prozeß nahm seinen Verlauf. Im Mai 1619, neun Monate nach der Verhaftung, wurde das Todesurtheil über Oldenbarneveld und seine Freunde ausgesprochen. Wenige Tage später fiel das Haupt des 72jährigen hochverdienten Staatsmannes, welcher als der Stifter der zur Großmacht gewordenen niederländischen Republik galt, öffentlich unter Henkers Hand. Für die Ruhe des versammelten Volkes sorgte ein großes militärisches Gepränge. „Ihr Männer, glaubt nicht, daß ich ein Verräther sei; ich habe aufrichtig und fromm als guter Patriot gehandelt, und so will ich auch sterben.“ Dies sprach er vom Schaffot herunter. Die Gnade des Generalkapitains anzuflehen, hatte er wie seine Frau im stolzen Selbstbewußtsein verschmäht. So wurde Oldenbarneveld das Opfer eines Justizmordes, der Märtyrer

für Freiheit und Vaterland gegen soldatische Unterdrückung und fürstliche Willkür. Und in dieser hohen historischen Bedeutung werden seiner ehrwürdigen Gestalt nicht die Eigenschaften abgesprochen werden können, welche zu einer poetischen Erfassung derselben berechtigen. Er erscheint wie der Held eines Trauerspiels, dessen Fall seine Gegner moralisch vernichtet. Doch wollen wir nicht sagen, daß seine Geschichte ohne Momente wäre, die eine malerische Darstellung zuließen: die Erfahrung hat hier vor Allem zu entscheiden. Dies aber wird sich kaum bestreiten lassen, daß Darstellungen aus seiner Geschichte ohne besondere Erklärung nicht wohl allgemein verständlich sein werden. So auch bei Schrader.

Wir sehen im Innern eines Zimmers unsern Helden in traurig ernster Entschlossenheit; vor ihm kniet in großer Angst der Seele ein junges Weib, vermuthlich seine Tochter; seine linke Hand reicht er seiner Frau, die abgewendet eine Stütze bei ihrem Sohne sucht; dieser erzürnt und Rache bedenkend schließt gegen den rechten Bildrand hin die Gruppe, über deren Mitte der Kopf eines den Schutz des Himmels anrufenden Predigers sich erhebt. Links von dem jungen Weibe, das ziemlich in der Mitte des Ganzen sich befindet, öffnet sich die Thür, an deren rechtem Pfosten der von Moritz entsandte Scherge mit gezücktem Schwerte steht, während in ihrer Oeffnung der Gefängnißwärter sich zeigt. Links an der Thür stehen zwei jener weisen und gerechten Richter! Zwischen ihren Köpfen hindurch sieht man die Köpfe zweier Soldaten.

Dies ist in kurzen Zügen die Anordnung des Bildes. Aber seien wir ganz unparteiisch; entspricht sie nicht eher der Schlußscene einer Tragödie auf dem Theater, als der Composition eines Geschichtsbildes? Schiebe man nur die einzelnen Figuren, dem größeren Rahmen der Bühne entsprechend, etwas aus einander, und man kann sie so leibhaftig auf den Brettern hinstellen. Dies scheint aber denn doch nicht die Aufgabe des Historienmalers zu sein, Theaterscenen auf die Leinwand zu bringen, vielmehr soll er auch schon durch die gehaltvolle Composition den wirkenden Geist der Geschichte, wie er in dem dargestellten Ereigniß zur Erscheinung kommt, aussprechen. Das ist eine große Aufgabe, aber ihre Lösung allein ist wahre Kunst: gemalte Theaterscenen, lebende Bilder und Maskeraden sind keine historischen Gemälde! Ich bin sehr weit entfernt, dem treff-

lichen Schrader irgend einen Vorwurf machen zu wollen, denn nach Maßgabe seines Talentes giebt er stets mit dem redlichsten Streben und dem unermüdlichsten Fleiße sein Bestes. Ein so wirkender Künstler fordert bei Freund und Feind Achtung, aber nichtsdestoweniger wird einem unparteiischen Beurtheiler, dem nur die Sache gilt, gestattet sein müssen, darauf hinzuweisen, daß ein solches Talent zu der hohen Geschichtsmalerei nicht den wahren Beruf hat; sein Feld ist das historische Genre.

So erklärt sich, daß Schrader's Oldenbarneveld die allgemeine und große Bedeutung dieses Mannes nicht ahnen läßt; es bleibt Alles trotz der geschichtlichen Namen, trotz des ernsten Augenblickes genrehaft. Dies Genrehafte paßt aber ganz und gar nicht zu einem so himmelschreienden Ereigniß, wo der Vater der Freiheit, wo der im Dienste des Staates ergraute Patriot aus den Armen seines Weibes und seiner Kinder von den Werkzeugen einer gesetzwidrigen, militärisch-fürstlichen Willkür gerissen wird! Ein solches Bild müßte jeden Freund der Freiheit und des Rechtes begeistern und entzünden. Schrader's Gemälde aber läßt kalt, es reicht nicht an den Gegenstand, die schaffende Phantasie des Künstlers hat den ungeheueren Vorfall nicht vollgewichtig empfunden und künstlerisch gestaltet wieder gegeben. Doch genug hiervon. Jeder Leser wird fühlen, worauf es hier ankam. Wir wollen, so viel wir können, uns mehr und mehr klar werden über die wesentlichsten Grundsätze in der Kunst, und namentlich durch das vorliegende Beispiel erkennen, was nicht wahrhafte Geschichtsmalerei ist.

Doch wir müssen bei den Vorzügen Schrader's noch ein wenig verweilen. Sein unabläßiges Streben und sein ernster künstlerischer Wille sind bereits hervorgehoben worden; sie sind Eigenschaften, die wahrlich in unseren Tagen nicht zu unterschätzen sind. Und sie verbinden sich glücklich mit Talent und technischen Vorzügen. Man rühmt mit Recht Schrader's Farbensinn, und ich glaube, auf diesem Bilde hat er sich vorzüglicher bewährt, als auf der eben besprochenen „Philippine Welser." In den Gestalten und Köpfen der falschen Richter und des Gefängnißwärters tritt das charakteristisch Wahre in ausgezeichneter Weise hervor; das Edle aber und Ideale liegt den Mitteln unseres Künstlers hier ferner.

Dieſer Oldenbarneveld iſt nicht der todeskühne große Niederländer; es fehlt ihm der letzte entſcheidende Zug der Begeiſterung. Zudem verräth ſein Kopf eine allzu ſtarke Familienähnlichkeit mit dem alten Welſer'ſchen Diener, wie auch nicht minder das Geſicht des knieenden, jungen Weibes an die Philippine ſelbſt erinnert. Gewiſſe Typen wiederholen ſich auch bei Rafael und allen großen Malern, aber dies iſt etwas ganz anderes als jene doch wohl allzu realiſtiſche Vetterſchaft eines Welſer'ſchen Hausmannes und des Oldenbarneveld. Nach allen dem Geſagten ſcheint das Werk Schrader's zu lehren, daß des Meiſters anerkanntem Talente Darſtellungen des hiſtoriſchen Genres mit charakteriſtiſchen Figuren ganz beſonders gelingen müßten.

7. Graziella von Rudolf Lehmann in Rom.

Das Bild verſetzt uns in das glückliche Campanien, an die geprieſenen Ufer von Bajae. Wir ſehen auf der Terraſſe des Hauſes einen Jüngling, das Buch auf dem Knie haltend, ſitzen, neben ihm ruht, in ſeinen Anblick verſunken, ein junges Mädchen und weiter hin im Vorgrunde links lehnt, mit dem Unterkörper liegend, ein alter Fiſcher, der ganz nachdenklich ausſieht, den Rücken gegen die Mauer, während auf der anderen Seite eine alte Frau, mit einem Knaben in ſchöner Gruppe gezeichnet, eine ſehr ſtylvolle Anordnung vollenden. Daß der junge Menſch lieſt und vorlieſt, iſt klar, daß die anderen ihm geſpannt folgen, iſt unbeſtreitbar, aber ſeine Geſichtsbildung, ſein Ausdruck ſind feiner, ſie deuten darauf hin, daß er in dieſen Kreiſen nicht aufgewachſen iſt. Nun alſo heißt es, uns Belehrung zu verſchaffen, denn wie der junge Mann unter die Fiſcher gekommen, was für Beziehungen da obwalten, können wir, mit der Gewähr, das Richtige zu treffen, nicht errathen, und wir ſchlagen deshalb des Künſtlers Erklärung nach, der ſein Bild als „Epiſode aus den Confidences von A. de Lamartine, Buch VIII. 12. Capitel" bezeichnet. Damit wir nun nicht genöthigt ſind, eine Leihbibliothek zu Hülfe zu rufen und Buch VIII. 12. Capitel aufzuſuchen, war der Künſtler ſo gefällig, einen Auszug abdrucken und dem Beſchauer ſeines Bildes zur Hand geben zu laſſen. Gut, wir leſen auch dieſe Seite durch, aber ein leiſes Kopfſchütteln können wir doch nicht unterdrücken. Es iſt ſo viel Schönes in

dem Bilde, ein so lebendiges Stylgefühl, das man heutzutage nicht warm genug begrüßen kann, spricht sich darin aus, die Zeichnung und Charakteristik der Figuren ist so vortrefflich, das Ganze tritt in so gesetzter Bescheidenheit auf, daß wir Talent und Schule des Künstlers sehr anerkennen müssen, uns aber zugleich auch um so mehr betroffen fragen, warum uns denn eine so gediegene Arbeit dennoch kalt lasse? Es ist wahr, die Farbe ist etwas stumpf und matt, aber dies kann doch unmöglich der Grund sein, da das Bild in den leuchtendsten Farben, wie im schwarzen Karton wesentlich ebenso würde wirken müssen. Sollte die Ursache nicht vielleicht im Namen liegen? Denn wer weiß, was Graziella ist! Versuchen wir es und nennen das Werk „der jugendliche Lamartine unter den Fischern in Procida." Gewiß wird so von vornherein alles klarer, aber die Ursprünglichkeit des Eindruckes fehlt dennoch, und da hilft weder andere Färbung, noch anderer Name. Der Gegenstand ist im Großen und Ganzen wiederum verfehlt. Denn lesen wir einmal die Stelle des Lamartine'schen Textes nach, wo er beschreibt, wie er eines Abends versuchte, „Paul und Virginia" ihnen vorzulesen, wie die Physiognomien wechselten, wie sich ein anderer Ausdruck zeigte, wie, nachdem er erst wenige Seiten gelesen, alle die Stellung veränderten, und zwar der Alte, die Großmutter, der Knabe und Graziella insgesammt, jeder in seiner Weise, sowie der Dichter dies Alles uns mit feiner Beobachtung schildert. Die kleine Hälfte des Buches war nun fast durchgelesen, als Graziella vom Eindruck ergriffen, ihre scheue Zurückhaltung vergaß. „Ich fühlte die Wärme ihres Athems auf meinen Händen, ihre Haare berührten meine Stirn, zwei oder drei brennende Thränen, die von ihren Wangen rollten, befleckten die Seiten ganz nahe bei meinen Fingern. Außer meiner langsamen und eintönigen Stimme, die dieser armen Fischerfamilie wörtlich dies Gedicht des Herzens übersetzte, hörte man keinen Laut, ausgenommen das dumpfe, ferne Brechen der Wellen am Gestade tief unter unseren Füßen." Wie anziehend ist diese Scene geschildert, wie reizvoll ist die Entwickelung und Steigerung der Empfindung, wie bedeutsam die Beziehung zur Natur am Schlusse dieser Worte! Man sollte meinen, ein so interessanter, poesievoller Stoff müßte auch ein gutes Gemälde liefern. Ein Gemälde? doch nicht, eine ganze Gallerie

von Gemälden! Freilich gute Gemälde, das heißt in sich geschlossene und vollendete, gemalte Kunstwerke werden diese nun wohl eben nicht sein, aber noch viel weniger kann ein Gemälde, welches sich unterfängt, diese Dichterstelle zu illustriren, ein in sich geschlossenes und vollendetes Kunstwerk sein. Wie reich ist diesem Stoffe gegenüber der Dichter, wie arm der Künstler. Wo finden wir im Bilde, daß das Buch „Paul und Virginia" ist, welches der Jüngling vorliest, wo, daß sich Physiognomien, Ausdruck und Stellung änderten, wo ist die scheue Zurückhaltung Graziella's, die sie vergißt, wo die Wärme ihres Athems, wo die zwei oder drei brennenden Thränen, wo die Flecken im Buche, wo sehen wir, daß erst nur einige Seiten, jetzt fast das halbe Buch gelesen ist, wo hören wir die eintönige Stimme, wo das dumpfe, ferne Brechen der Wellen? Nirgends etwas von alle dem, und doch liegt in diesen feinen Zügen ein Hauptreiz der dichterischen Schilderung. Oder beruht nicht etwa der ganze Werth derselben darauf, daß uns der Schriftsteller mit klugem Sinne und geistvoller Beobachtung erzählt, wie die einfachen natürlichen Erzählungen von Paul und Virginia diese einfachen, natürlichen Menschen ergreifen, wie dieser Eindruck sich entwickelt und sie überwältigt! Mit einem Worte, ist nicht die ganze Schilderung bei Lamartine eine Reihe von Momenten, die in der Zeit, nach einander, allmälig sich folgen? und dennoch hat der Maler diese Momente neben einander, zugleich, im Raume darstellen wollen! Wenn das nicht verfehlt ist, so giebt es nichts Verfehltes mehr. Ueberhaupt schon, wie kann man darauf kommen, einen Vorleser malen zu wollen! Das Bild eines Lesenden, wie er vertieft dasitzt, und wie der Inhalt des Buches sich im Spiele seiner Mienen spiegelt, mag sehr anziehend sein, und wir besitzen derartige Stücke genug — ich erinnere nur an den Don Quixote von Adolf Schrödter — aber das eines Vorlesenden wird nimmermehr den, im Wesen der Kunst beruhenden, Anforderungen entsprechen können. Denn dasjenige, worauf beim Vorlesen — sobald dies eben wie hier zur Hauptsache in einer Darstellung gemacht ist, — Alles ankommt, was den Lesenden und die Zuhörer verbindet, was der Kern des ganzen Vorganges ist, das gesprochene Wort, die Rede läßt sich doch nicht malen, und wenn an ihre Stelle eine Andeutung tritt, so müssen wir erst aus dieser Andeutung die wirkliche

Bedeutung herausſuchen, und dabei verlieren wir die Urſprünglichkeit des Eindruckes, den wir vom Kunſtwerke mit Recht fordern. So iſt es bei Lehmann's Graziella. Der erſte Eindruck iſt nicht klar, iſt unverſtändlich, er geht durch die Reflexion, wird kalt, und um die echte, künſtleriſche Wirkung des Bildes iſt es geſchehen. Der Künſtler hat hier entſchieden einen ſtarken Mißgriff in der Wahl ſeines Stoffes gemacht.

Eine moderne Kunstausstellung.

(Berlin 1866.)

Die deutschen Kunstausstellungen entfernen sich immer mehr und mehr von dem, was sie sein sollten und könnten, und werden dafür immer mehr und mehr Märkte für Salongemälde; ein Spiegelbild der besseren und vorzüglicheren Kunstthätigkeit der Zeit zu sein, haben sie längst aufgehört. Die Maler, welche noch eine klassische Richtung verfolgen, ziehen sich mehr oder gänzlich von ihnen zurück, weil sie ihre Werke in die heterogenste Umgebung bringen und sich selbst dem Urtheil eines Publikums aussetzen müßten, das von den Erzeugnissen der Kunst im Allgemeinen nur noch leicht und gefällig unterhalten sein will. Zum Eindringen in ernste und hohe Werke fehlt den Menschen von heut durchschnittlich die Zeit und die innere Concentration; besonders in größeren Städten von tausend Geschäften und Beziehungen in Anspruch genommen, reizt sie nur was schnell und verständlich zu den Sinnen unmittelbar spricht, dieser Reiz aber ist angenehm, und folglich gefällt die betreffende Arbeit. Auf solche Art entsteht der sogenannte Kunstsinn unserer Zeit, und so ist die gegenwärtige Kunstliebhaberei Mode geworden. Vornehmlich alle schnell reich gewordenen Leute, alle die bei ungenügender Grundlage doch eine bessere Bildung zur Schau tragen, alle die in den feineren gesellschaftlichen Kreisen Stellung und Ansehen behaupten wollen — diese sind die entschiedensten Kunstliebhaber. In jedem Zimmer muß bei ihnen ein theures Oelgemälde hängen, das aber gegenständlich oder stylistisch keine Schwierigkeiten bietet, so daß im Vorbeigehen jedes Fräulein zu ihrem Herrn sagen kann: „Ein reizendes Bild!“ und der Herr antworten muß: „Ja, der Commercienrath, oder der Herr von so und so, ist auch ein sehr großer Kunstfreund.“ Die Kunst also, weit entfernt wie ehedem noch

ein innerliches Bedürfniß zu erfüllen, sieht sich so mit Gewalt auf die Befriedigung äußerlicher Ansprüche hingewiesen; ihre Werke, statt Sache des Herzens zu sein, sind Luxusartikel geworden, und schon an der Börse wird von den hohen Preisen besonders in Mode gekommener Bilder mit Staunen gesprochen, wird auch neben andern wichtigeren Geschäften bereits hie und da in Gemälden gehandelt.

Für diese Anforderungen und Stimmungen des Publikums war nun die Ausstellung von 1866 in Berlin ein besonders treues und trauriges Spiegelbild, und ich hoffe, daß diese, damals geschriebenen Zeilen noch heute einigermaßen dieses Bild auch ihrerseits widerspiegeln; ich ziehe es deshalb vor, in den Zeitwörtern aus der damaligen Gegenwart nicht heraus zu treten und das Nachfolgende im Wesentlichen unverändert zu geben.

Von dem edleren Theil der deutschen Kunstthätigkeit ist keine Spur zu sehen. Und doch ist dieser noch jetzt so reich und groß, noch jetzt durch die besten Meister und ihre vortrefflichen Schüler getragen. Ich will nicht einmal auf Cornelius und Schnorr hinweisen, sondern nur an Philipp Veit, an Genelli, an Schwind, an Preller erinnern, als an bewährte Meister, die gerade in den letzten Jahren Großes und Bedeutendes leisteten. Von diesen oder verwandten Arbeiten, ja überhaupt nur von dem Dasein einer nach Classicität strebenden Richtung der deutschen Malerei, erhält der hierin nicht ohnehin kundige Besucher einer solchen Ausstellung keine Ahnung. Nach meiner Ansicht wäre eine Akademie, wenn sie von Amtswegen einträgliche Kunstausstellungen veranstaltet, auch verpflichtet, dafür Sorge zu tragen, daß die Besucher vom Stande der deutschen Kunst unterrichtet, daß ihnen Beispiele des Besseren und Besten geboten würden. Läßt eine Akademie in büreaukratischer Vornehmheit es, so zu sagen, an sich kommen, so sinkt ihre Ausstellung zu einem Markte, für dessen Besichtigung sie Eintrittsgeld erhebt, herab. Sie tritt der Würde der Kunst durch solche Art und Weise zu nahe und entzieht sich fahrlässig einem der edleren Zwecke, die ihr Dasein, im besseren Sinne, rechtfertigen. Niemals aber kann es der Würde einer Akademie nachtheilig sein, wenn sie sich mit bewährten und berühmten Meistern, deren Ruhm diesseits und jenseits des Weltmeeres

verbreitet ist, in Verbindung setzt, damit diese die Ausstellung mit Arbeiten beschicken und ihre Schüler zu gleichem Thun veranlassen. Solches Wirken würde ihr nur zur Ehre gereichen! Daß ich bei diesen Aeußerungen nur an allgemeine Grundsätze denke, nicht entfernt aber im Sinne habe, von der berliner Akademie eine solche erfreuliche Thätigkeit zu erwarten, versteht sich von selbst. Denn dieser Anstalt fehlt es ja, wie bekannt, schon seit langen Jahren an der angemessenen Leitung. —

Bei einer derartigen Zusammensetzung der in Rede stehenden Ausstellung kann ich, obwohl sie nicht viel unter tausend Nummern zählt, kaum viel Erfreuliches melden. Nur ein einziges Bild ist da, welches auf dauernde Beachtung, auf einen Platz in der Kunstgeschichte Anspruch erheben kann, und dies kann es leider mehr in Folge reflectirender Beurtheilung als durch den unmittelbaren Eindruck. Dieses Bild ist die Darstellung der „Krönung des Königs Wilhelm zu Königsberg in Preußen" von Adolf Menzel, die der Künstler im Auftrage des Königs, 14 Fuß breit und 11 Fuß hoch, ausführte. Bei der bekannten geringen Sympathie, welche dieses Ereigniß fast überall damals nur erwerben konnte, erscheint es vielleicht auffällig, daß seine künstlerische Wiederholung nun so bedeutend sein soll. Ich gebe deshalb einige nähere Ausführungen.

Je öfter ich das Menzel'sche Krönungsbild sehe, um so mehr muß ich den Künstler bewundern, der hier eine der widerstrebendsten Aufgaben, welche Schwierigkeiten über Schwierigkeiten darbietet, auf eine Weise gelöst hat, daß das Werk dennoch künstlerisch sehr bedeutend wirkt. Nicht nur, daß der Gegenstand dem Künstler vorgeschrieben war, und daß also nicht eine innere Neigung und eine freie Wahl für ihn entschied, es war zudem auch ein Gegenstand, der an sich selbst unpoetisch und unmalerisch ist. Die Krönung ist eine Hof- und Staatsaction, die bei der Entfaltung der reichsten königlichen Pracht doch eben ganz vorzugsweise Ceremonie ist. Eine Handlung von dramatischem Interesse oder eine Idee hohen allgemein menschlichen Inhaltes kann sich in ihr nicht aussprechen. Es liegt also als erste Klippe im Wege des Künstlers die große Gefahr, daß seine Composition theatralisch wird. Dann ist die ganze Räumlichkeit, die Aufstellung der Versammelten, die Anordnung des Ceremoniels, es sind die Kleidungen, Stellungen, Köpfe und Gruppirungen gegeben.

Bei einer solchen Beschränkung der künstlerischen Freiheit gegenüber einem Stoffe, der schon aus seinem eigenen Wesen heraus mit theatralischer Wirkung droht, würden sich viele und gewiß auch manche talentvolle Maler damit begnügt haben, den Gegenstand in vollkommener Treue wiederzugeben und sich um das Weitere nicht sonderlich zu grämen. Menzel aber hat seinem Werke eine volle künstlerische Wirkung, einen einheitlichen und bestimmten Eindruck zu verleihen gewußt, er hat einen historischen Zug hineinzulegen verstanden, und dabei im Einzelnen eine Fülle von künstlerischen Schönheiten und malerischen Feinheiten entwickelt. Hier, wo links im Vorgrunde eine große Gruppe mit lauter rothen Mänteln, rechts eine andre mit lauter blau- und goldgestickten Uniformen, gegenüber in der Mitte viel weiß vorgeschrieben war, eine wirklich harmonische Färbung und eine ruhige, schöne Gesammtstimmung zu erreichen, ist wohl eine Aufgabe, an der gewiß manches Talent, das sich für ein coloristisches hält, gescheitert wäre. Viele der männlichen Portraits stellen sich als höchst meisterhaft aufgefaßte Charakterköpfe dar, und sie werden gewiß einen billigen Beschauer für den Mangel an Grazie bei den Damen mit dem Künstler aussöhnen. Das Talent zur Auffassung und Wiedergabe des Graziösen, im Gegensatz zum Charakteristischen, scheint ihm gänzlich versagt zu sein, und ich glaube, daß sich dies auch genügend aus dem eigenthümlichen und geschlossenen künstlerischen Wesen Menzel's erklärt.

Will man aber die hier geleistete Arbeit recht würdigen, so muß man nicht vergessen, welche Studien der Künstler machen mußte, um nur den Stoff zu seinem Bilde zusammen zu bringen. Die Kirche mit ihrer festlichen Einrichtung und der Anordnung der Versammlung ist natürlich das Erste und Allgemeine; weit umfangreicher sind aber die Specialstudien gewesen; denn wenn meine ungefähre Schätzung mich nicht sehr täuscht, so hatte Menzel mehrere hundert Portraits auf dem Bilde auszuführen. Von vornherein wies er nun die naheliegende Hülfe und Unterstützung durch die Photographie grundsätzlich als seinem künstlerischen Bewußtsein gröblich widerstrebend zurück; er fertigte vielmehr in besonderen Privatsitzungen der vielen Personen von jeder ein eigenes Studium nach dem Leben, welches er dann für die Ausführung im Bilde benutzte. Dieses Letztere wiederum von Anfang bis zu Ende alla prima zu malen, besaß

Menzel die Kühnheit, und sie ist ihm glänzend geglückt. Nächst der Portraitähnlichkeit der Köpfe war dann die Treue der Kostüme von besonderer Wichtigkeit. Dem, der einen Orden hat, durfte das Zeichen nicht fehlen, und zu einem Anderen, der zufällig keinen hätte, durfte sich keines hinverirren. Die Uniformen mußten reglementsmäßig, der Schnitt anderer Kleider und Mäntel richtig sein. Bis ins Kleinste hinein war der Künstler gebunden und bis ins Kleinste hinein verstand er den ungefügigen Stoff künstlerisch zu verarbeiten. Mit welchem großen Geschick er dies gethan, wird jeder aufmerksame Beschauer des Werkes staunend wahrnehmen. Mit reichem malerischen Sinn hat er überall günstige Seiten herauszufinden gewußt, hat das so oft sich wiederholende Roth in ein Dutzend verschiedener Töne zerlegt, gebrochen und abschattirt, und so überall Leben, Wechsel und Zusammenklang hervorgerufen.

Nach diesen Aeußerungen wird gewiß der Leser der Ansicht nicht entgegen sein, daß dies Krönungsbild eigentlich ein Sieg über tausend Hindernisse sei. Die Art, wie Menzel eine Fülle von Schwierigkeiten, unkünstlerischen Motiven, gefährlichen Aeußerlichkeiten überwunden hat, wie er die gleichsam sich aufdrängende theatralische Leere zurückgeworfen und dafür einen Hauch historischen Geistes eingeführt hat, diese verleiht seinem Werke einen hohen und dauernden Werth. Menzel ist durch und durch Realist, das heißt, er hat keinen Beruf, und leider auch keinen Sinn für die poetischen und künstlerischen Ideale, aber er ist ein Realist voll Talent und Geist, voll Mannigfaltigkeit und Charakter.

Wenn man nach dem oben Gesagten annähme, daß dieses Gemälde schon viel zu fein und schwierig für das Verständniß des sog. kunstsinnigen Publikums sei, so würde man nicht fehl greifen, denn gerade dieses Werk wird von der großen Masse nur auf den Gegenstand nach seiner Richtigkeit und Treue hin angesehen. Ein ähnliches Schicksal mangelnden Verständnisses findet eine „Grablegung“ in lebensgroßen Figuren von J. Roeting in Düsseldorf. Zuweilen ist wirklich das Publikum unberechenbar; nachdem es sich seit Jahren in eine starke Neigung für Naturwirklichkeit in der Malerei hineingewöhnt hatte, und darin von falschen Propheten redlichst hatte bestärken lassen, wird ihm hier nun ein Gemälde geboten, das sehr naturwahr ist, und mit einem Male hört man den Ruf, es sei

unerträglich und es fehle nicht viel, so würden die feinen Nasen durch Leichengeruch beleidigt! Ja, eine sentimentale Dame schlug vor, Räucherbecken in jenem Saale aufzustellen, wogegen aber der aufsichthabende Professor sich feierlichst verwahrte, indem er behauptete, daß die Akademie kein Spital sei. Woher kommt aber der Umschlag? Vor denselben Eigenschaften, die man an Bildern mit Schafen, Banditen, Hunden, Bauern, Schäferinnen, Zigeunern und ähnlichen Geschöpfen mehr nicht aufhören kann zu bewundern, schreckt man zurück, sobald sie in Verbindung mit einem gehaltreichen Gegenstande auftreten. Aber weit entfernt, diese gehaltreichen Gegenstände sonst in idealer und klassischer Darstellung zu lieben, stellt man sich so einfach das Zeugniß aus, daß man durch die Kunst jetzt nur noch auf eine leichte, gefällige und sehr bequeme Weise unterhalten sein will. Und dazu ist freilich Roeting's Bild trotz seiner Naturwahrheit viel zu tief.

Daß ein Künstler unserer Tage, wo Alles nach Realismus in der Kunst schreit, wo sogar Künstler den nacktesten Naturalismus als das einzige Heil predigen, auch ohne Weiteres die Berechtigung habe, Stoffe der Bibel nach realistischer Art zu behandeln, bedarf keines Wortes weiter; aber er hat noch eine tiefere Berechtigung durch die großen Meister, welche ehedem in den Niederlanden unsterbliche Werke in dieser Richtung schufen. Auch Rubens, Vandyk und Rembrandt stoßen zuweilen durch den Mangel an Idealität und Styl, der bei ihren Darstellungen heiliger Gegenstände sich oft zeigt, ab, allein sie versöhnen immer durch die Empfindung und den Geist des Genius, der sich darin ausspricht. Auch bei Roeting fehlt es nicht an Gefühl und Seele, und dies ist es gerade, weshalb ich dies Werk trotz der an Naturalismus streifenden Wahrheit sehr schätze.

Unter Thränen haben sie den geliebten Leichnam an seine Ruhestätte gebracht. Ein Felsengrab ist es, wo sie ihn hingelegt, und das so geräumig ist, um ihnen selbst auch noch einen letzten Zutritt zu gestatten; links oben ist eine Oeffnung, wo Licht und Luft reinigend in die Grabkammer dringen können. Lang ausgestreckt ruht der Körper hier; über die Züge des edlen Antlitzes hat sich tiefer Frieden ausgebreitet, und nur die Wundmale erinnern an den schrecklichen, grausamen Tod. Hinter dem

Leichnam ſteht der Herr des Grabes, in den Händen das Leichentuch haltend, aber die Mutter kann ſich von dem geliebten, ihr ſo früh entriſſenen Sohn nicht trennen, und ſo wartet jener geduldig, bis der furchtbare Schmerz etwas erlahmen wird. Auf die Kniee hat Maria ſich niedergeworfen, die Hände reckt ſie gegen den Todten aus, und unſägliches Leid ſpiegelt ſich auf ihren ſchönen Zügen. Hier hat der Künſtler vollkommen gezeigt, daß er ein echter Künſtler iſt, dem das Gefühl für Maß und Schönheit lebendig im Herzen ſpricht. Die hausbackene Proſa würde die Maria in Schmerz aufgelöſt, mit entſtellten Zügen, zerriſſenem Ausdrucke recht treu und wahr, wie man die Leute heulen und weinen ſieht, ſich vorſtellen. Die Maria Roeting's bewahrt in dieſer ungeheuren Leidenſchaft Maß und Haltung, ohne dabei an Innerlichkeit und Tiefe zu verlieren; und dies iſt gerade das Zeichen wahrer Kunſt. Rückwärts zur Rechten, vom Beſchauer aus, ſind die andern beiden trauernden Weiber angeordnet.

In der Anlage und Compoſition des Werkes zeigt ſich auch jene ungebundenere Richtung, wie ſie die großen niederländiſchen Meiſter liebten; ſtylvoll iſt der Aufbau und die Anordnung des Bildes nicht, aber dafür der Wirklichkeit nach um ſo möglicher und wahrſcheinlicher. Die Färbung und die ganze maleriſche Behandlung ſtimmen natürlich hiermit überein, aber auch ſie zeigen den talentvollen Künſtler, der bei vollkommener Beherrſchung des Techniſchen ſich klar über ſeine Kunſtrichtung und über das Weſen der Kunſt iſt. Als ein ſolcher genoß übrigens Roeting längſt eines ausgezeichneten Rufes durch ſeine zahlreichen und vortrefflichen Bildniſſe lebender Perſonen, in denen er bei aller Treue, Wahrheit und geheimſter Individualität doch auch im Sinne der älteren großen Bildnißmaler Charakter und Würde, Geiſt und Weſen ausſprechen wollte.

Daß die Seele und nicht das Aeußerliche entſcheidet, kann man recht bequem wahrnehmen, wenn man ſich von dieſem Bilde zu einem Opus wendet, das ſein Verfertiger, E. Steinbrück, Maria regina genannt hat. Dies Machwerk, das die Maria als Himmelskönigin vorſtellen ſoll, iſt mit all dem Aufputz und ſymboliſchen Zierrath ausgeſtattet, den beſonders die neuere jeſuitiſch-ultramontane Kunſt in Umlauf gebracht hat. Natürlich iſt mit ſolchem Zeug ſchnell ein Bild zurecht fabrizirt; wird doch

dabei nicht nach Seele und innerlicher Wahrheit gefragt! Denn eine solche schablonenmäßige Leere, eine solche geistige Verarmung, wie sie sich in dieser Maria ein Denkmal gesetzt hat, verdient nur insofern noch Bewunderung, als sie es wagt, ihr armseliges Ragout, dem die ultramontane Zuthat etwas aufhelfen soll, öffentlich vor ein gebildetes Publikum zu bringen! und zwar unter demselben Namen der Himmelskönigin, als deren Inbegriff und künstlerische Verkörperung Raphael's unsterbliche Jungfrau zu Dresden in der ganzen Welt, besonders auch von Ketzern, verehrt wird! Von Ketzern? Hat denn nicht derselbe E. Steinbrück noch vor wenigen Wochen in derselben Stadt Berlin zu patriotischen Zwecken ein Bild ausgestellt, auf dem man eine Episode aus der Zerstörung von Magdeburg sah? Heute Tilly'sche Mordbrenner, die mit dem Rufe „Jesus Maria!" die ketzerische Stadt und ihre Bewohner schändeten, und morgen diese Maria selbst malen: das verstehe wer's mag. Heute Stockprotestant und morgen Stockkatholik, da muß ein Wunder geschehen sein. Oder sind die Maler beider Bilder vielleicht verschiedene Menschen? Ach ja, sehr verschiedene Menschen. Der eine irrt im Dunkeln umher, der andre ist erleuchtet. Dies bildet sich nämlich der letztere ein, und er erzählt selbst die Geschichte, wie er „erleuchtet" worden ist, in dem Buche „Convertitenbilder von Rosenthal", welches im Jahre 1866 zu Schaffhausen erschienen ist. Diese Geschichte ist wirklich rührend, denn ich habe mir die Geduldprobe auferlegt, sie von Anfang bis zu Ende zu lesen. Der „Erleuchtete" bekennt, daß er durch ein Buch, dessen Titel, wenn ich mich recht erinnere, „Enthüllungen seliger Geister" oder dergleichen ist, bekehrt worden sei, und, man höre und staune, dies heilwirkende Buch hat die römische Congregation verdammt und auf den index librorum prohibitorum gesetzt! Liegt darin nicht eine herrliche Ironie? Jedem Unbefangenen aber wird es sonderbar vorkommen, daß ein Künstler, der noch jüngst die Märtyrer von Magdeburg malte und ausstellte, sich nun vor demselben protestantischen Publikum in Wort und Bild mit ultramontanen Productionen breit macht. Ein Anderer in seiner Stelle würde flugs das magdeburger Ketzermartyrium, altem Brauche der Inquisition entsprechend, den Flammen übergeben haben; er aber stellt dies Zeichen früherer dunkeler Verirrungen zu patriotischen Zwecken aus.

Ist damit nicht gesagt, daß er es lieber verkauft als verbrennt? und während dies Bild noch auf der Schloßfreiheit zu sehen ist, entfaltet derselbe Künstler in der Akademie die Leinwand mit seiner Maria regina. Hat man darin Gesinnungstüchtigkeit zu erkennen oder Kirchenstolz und Glaubensdünkel, wie er den „Erleuchteten" nicht selten eigen ist? Ja, freilich einem solchen Lichte kann man es nicht verdenken, wenn es sich nicht unter den Scheffel setzt. Wir aber beklagen es, daß ein Maler, der in seinen jüngeren Jahren recht artige und liebenswürdige Bilder schuf, endlich zu einer solchen Stufe geistiger Armseligkeit herabsinken konnte. Welch' ein Abfall von der kleinen, seelenvollen Maria mit dem Jesusknaben, die er 1830 malte, zu der Maria regina von 1866!

Andreas Achenbach's große Landschaft ist zwar wie das Menzel'sche Krönungsbild eine Arbeit auf Bestellung, allein dem Künstler waren keinerlei einschränkende Bedingungen gestellt und so wählte er sich „Ostende." Mit ausgezeichneter Feinheit ist die Stimmung des Bildes in Ton und Farbe entwickelt, und der Künstler hat hier reiche malerische Schönheiten niedergelegt. Die Harmonie und Tiefe der Färbung, ihr Glanz und Saft ziehen das Auge an, das Spiel der Reflexe und Lichtwirkungen übt einen starken Reiz. Allein bei wiederholtem Betrachten des Bildes möchte wohl Mancher in diesen Reflexen und Lichtwirkungen doch etwas Gesuchtes und Gekünsteltes empfinden! Auch erweist sich die sehr breite und zu schneller Arbeit sich eignende malerische Behandlung als auf einen gewissen Effect gerichtet aus, so daß man in das laute und allgemeine Lob dieses Bildes nur mit Vorbehalt wird einstimmen können. So viel wenigstens kann nicht zweifelhaft sein, daß Andreas Achenbach ehedem seine Gemälde mit treuerer Liebe und reinerer künstlerischer Hingabe ausgeführt hat, und daß bei unserm Bilde manches geübte Auge mit Schmerz gewisse durchschimmernde Eigenschaften des Virtuosenthums wahrgenommen hat. Auch werden gewiß viele Kunstfreunde Werke von Achenbach kennen, denen sie den Vorzug vor dem gegenwärtigen geben, welchem ein dauernder Platz in der künftigen Nationalgallerie zu Berlin bestimmt ist.

Bei dem Bilde von Carl Graeb „Der hohe Chor der St. Georgskirche zu Tübingen" kann der Beschauer wahrnehmen, was eigentlich Poesie in der Malerei ausmacht. Denn Graeb ist es in erster Linie

nicht um eine treue Ansicht des Bauwerkes, sondern um ein malerisches Bild zu thun, und dazu weiß er nicht bloß den Standpunkt auf das Glücklichste zu wählen, er versteht es auch vorzüglich durch Beleuchtung, Töne und Staffage dem Ganzen und den einzelnen Theilen einen großen Zauber und Reiz zu geben. Dafür muß denn freilich Graeb von manchem vielgereisten Kunstfreunde den Vorwurf erdulden, daß der Herr in Tübingen mehrere Male war, die Georgskirche auch besucht habe, aber beim besten Willen dieselbe in dem Gemälde nicht wieder erkennen könne. Wenn man sich nun aber die Mühe nehmen wollte, genauer hinzusehen, so würde man finden, daß Graeb mit einer an Miniatur-Malerei grenzenden Genauigkeit die Architektur und alles Einzelne durchgeführt hat, und daß man somit in die Treue seiner Zeichnung unbedingtes Vertrauen setzen kann. Aber was sein Werk von der einfachen Wirklichkeit unterscheidet, ist die Poesie, die er über dasselbe ausgegossen, vorzüglich die Stimmung in Licht und Ton, die er darüber ausgebreitet. Daß diese Beleuchtung in Wirklichkeit möglich ist, versteht sich von selbst, aber sie würde nur möglich sein unter den allergünstigsten Verhältnissen des Himmels und der Luft, und diese treten bekanntlich sehr selten ein. Daher kommt es, daß ein für Architektur nicht geschärftes Auge ein Bauwerk nachher im Gemälde nicht wieder erkennt. Dieser Duft und diese Poesie, die der Künstler aus seinem Innern in die Arbeit trägt, machen dieselbe aber auch erst zum wirklichen Kunstwerke, während die Treue der Zeichnung allein es bei Architekturen nie über den Standpunkt von Ansichten hinausbringt.

In der „Consultation beim Advocaten“ *) von Wilhelm Sohn wird gewiß Jeder ein ungewöhnliches Talent ausgesprochen finden, das sich ebenso fein in der harmonischen Stimmung des Ganzen, wie treffend in der Behandlung des Einzelnen zeigt. Die Anlage des Bildes, die Ausführung des Zimmers mit seiner Einrichtung, die malerisch-technische Virtuosität sind ebenso meisterhaft, wie z. B. die vortrefflichen Charakterfiguren der beiden Schreiber. Solche Kerle würden den ersten holländischen Genremalern zur Ehre gereicht haben. Und dennoch kann man,

*) Jetzt im Museum zu Leipzig.

trotz so vieler Vorzüge und so fesselnder Eigenschaften, sich vor dem Bilde nicht einem ganz ungetheilten Genusse hingeben, weil, wenigstens so weit ich sehen kann, die Situation nicht klar ist. In welchem Zusammenhange stehen die beiden weiblichen Personen des Gemäldes? Darauf hat mir noch Niemand, so viele ich auch schon gefragt habe, eine Antwort geben können; einige Maler meinten, das würde wohl Sohn selber nicht wissen. Bald sagt man, das junge Mädchen solle ein Opfer gemeinsamer Geldsucht werden; der Advocat sieht aus, als ob er sich zu Allem brauchen lassen würde, die Schreiber lassen sogar eine gewisse Banditenfurcht aufkommen, und auch die Alte erscheint so derb und ungemüthlich, daß man ihr, gegenüber dem zarten jungen Kinde, schon Allerlei zutrauen dürfte. Bald aber muß man sich berichtigen und sich sagen, die Alte sei am Ende doch nicht so schlimm, es könnte doch vielleicht die Mutter sein, die nun in Bezug auf den Nachlaß des Vaters und die Bevormundung der Tochter Erklärungen abzugeben habe. „Kinder, streitet euch nicht", — ruft dazwischen eine würdige Stimme, — „die Sache ist ja klar; die Alte will einen Ehecontract machen lassen und das Kind will nicht!" Das aber ruft lebhaften Widerspruch hervor, bis man endlich darin übereinkommt, weiterzugehen. Genug, die Sache ist nicht klar. Man weiß weder, wie die Frauenzimmer zu einander stehen, noch was sie wollen, noch kann man entscheiden, ob sie hier ordentlich bedient oder betrogen werden sollen, noch ob nicht etwa nebenbei die Alte auch ihre heimlichen Absichten hat.

Mit solcher geistigen Krüppelhaftigkeit belastet, sollte man doch aber keine Kunstwerke in die Welt schicken! Was waren die Eigenschaften der Kunst in der sogenannten Zopfzeit? Guter Vortrag, feine Ausführung und ein Gedanke, dessen sich ein anständiger Bettler schämen müßte. Mir scheint, daß aus solchen Bildern auch schon ein Zopf wieder herausguckt, nur, wie Immermann sich ausdrückt, ein bischen zierlicher geflochten, als der alte. Unbegreiflich kommt es Einem vor, wie einem Künstler, der diese beiden klassischen Schreiberseelen auf die Leinwand zaubern konnte, das erste künstlerische Gebot gänzlich entfallen konnte, daß der Gedanke oder die Idee das Wesentliche im Kunstwerk ist, und daß die Darstellung diesen Gedanken voll und ganz aussprechen muß. Bei den

großen Vorzügen, die das Sohn'sche Bild hat, muß es aber gerade herausgesagt werden, daß des Malers Talent sich hier verirrt oder in die Irre hat führen lassen. Er gebe einen interessanten und beziehungsreichen Gegenstand klar und deutlich mit poetischem Sinne dargestellt und in dieser ausgezeichneten Weise durchgeführt: dann wird man nicht blos sein malerisches Talent, seinen Sinn für Färbung, Stimmung und Charakteristik anerkennen, sondern man wird sagen, daß er in Wahrheit ein Künstler ist.

Wilhelm Sohn ist 1830 zu Berlin geboren, und hatte schon im Alter von 23 Jahren den seltenen Erfolg, mit einem großen Historiengemälde in Düsseldorf den Preis zu gewinnen. Dies Bild stellt Jesus schlafend inmitten der Jünger auf sturmbewegtem Meere dar, und es befindet sich in der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf. Jeder, der dasselbe sieht, ist erstaunt über die außerordentliche Leistung eines so jungen Mannes; kopfschüttelnd aber muß man beim Vergleich dieser frühen Arbeit mit der gegenwärtigen bekennen, daß der Maler nur im Technischen Fortschritte gemacht hat, dagegen im Wesentlichen der Kunst sehr verarmt zu sein scheint. Auch schon früher sah man in Sohn's „Gewissensfrage" ein altes, ganz abgenutztes Motiv in glänzender Weise dargestellt. Soll denn jede Selbstständigkeit in Geist, Erfindung und Poesie aus dem Kreise der Neueren verbannt sein? Fast scheint es so.

Daß unter den übrigen Bildern noch viele sich befinden, die von schönem Talent Zeugniß ablegen, über die auch ein wirklicher Kunstfreund sich freuen muß, dies bedarf keiner besonderen Versicherung. Man muß oft erstaunen über die Fülle sinnvoller Naturbeobachtung, die Menge malerischer Feinheiten, den Farbensinn, die Technik und vornehmlich über den Fleiß und die Liebe, mit welcher so mancher Maler sich an das Kleine und Alltägliche hingegeben hat. In dem letzteren schönen Zuge aber liegt die Versöhnung für Denjenigen, dessen Neigungen eigentlich sonst zu inhaltreicher Kunst gerichtet sind. Er findet hier dieselbe treffende und glückliche Erfassung der Wirklichkeit nach ihrer zufälligen Seite hin, dieselbe Treue der Ausführung, die er von jeher bei den alten Holländern hat schätzen gelernt, und er wird sich um dieses feinen und liebevollen Sinnes willen recht herzlich über derartige Arbeiten,

wie wir sie nun jetzt vor uns haben, freuen. Allerdings malten die alten Genremaler immer ihre eigene Zeit mit ihrem Treiben, ihrer Lust und ihren Späßen, und bei uns gehen die Künstler fast regelmäßig auf älteres Costüm zurück. Der eine wählt venetianische Tracht, der andere das Rococo, der dritte mittelalterliche und der vierte niederländische Kleidung; nur selten sieht man die Mode unserer Tage, und wo man sie sieht, wird man sofort inne, wie unmalerisch und meist wie geschmacklos sie ist, ein Umstand, der den heutigen Genremaler viel ungünstiger stellt, als seinen holländischen Vorgänger. Um so mehr muß man demnach, da es also eines künstlichen Versetzens in eine andere Zeit bedarf, das Geleistete anerkennen; um so mehr wird aber auch vielleicht hie und da eine schwache Seite bloß liegen, die, kann man von ihr nicht loskommen, den Genuß verdirbt und das Urtheil verwirrt. Wenn nun auch nicht viele sonst anerkennungswerthe Bilder mit Schwächen dieses Umfanges behaftet sein mögen, so ist doch wohl kaum ein Bild, das nicht einen Mangel hätte, wo wiederum ein absprechender Beurtheiler seinen Hebel mit Erfolg einsetzen könnte. Dies aber scheint mir unberechtigt.

Denn wenn ein Künstler in seinem Werke seinen innern Beruf, sein Talent, seine Herrschaft über die Ausführung und dazu vor Allem sein redlichstes Streben, mit der ihm verliehenen Kraft das Bestmögliche zu geben, erkennen läßt, so findet der empfängliche Beschauer auch so viel Positives, daß ein Kritteln und Mäkeln mit seiner Gehässigkeit auf ihn selbst zurückfallen müßte. Diese Bereitwilligkeit zur Anerkennung des Guten bedingt aber keineswegs, daß man, wie die Virtuosen und Naturalisten, sogleich über jeden gut gemalten Pudel oder Affen in schwärmerische Verzückung gerathen sollte. Vielmehr scheint mir, daß man gegenüber allen Erzeugnissen dieser, auf den Ausstellungen vertretenen, realistischen Richtung stets das Bewußtsein sich lebendig erhalten sollte, es sei dies eben nur eine, und zwar die weniger bedeutende Seite der Kunst.

Auch die Bildhauerwerke, obwohl es ihrer fast hundert sind, nöthigen nicht zu einem ausführlicheren Bericht. Einige Werke von Antonio Tandardini in Mailand finden durch ihre gefällige Auffassung allgemeinen Beifall, und erregen durch ihre, von außerordentlicher Geschicklichkeit zeugende, Ausführung in Marmor vielfaches Staunen. Namentlich ist

eine sitzende weibliche Figur, die als Badende aufgefaßt ist, und die vom Künstler durch die Worte Béranger's:

„avant d'entrer dans le bain,
je veux voir s'il vient?"

erläutert wird, Gegenstand fast ungetheilten Lobes. An einer Büste des Historikers Leopold Ranke, die Franz Drake in Gyps modellirte, bewundert man die große Liebe und das seltene Verständniß der Detailausführung. Um des äußeren Interesses willen mag ich die Nachricht nicht unterdrücken, daß auch Reinhold Begas (s. S. 231 ff.), der in den letzten Jahren so viel genannte naturalistische Virtuos, wieder eine neue Arbeit, eine „lebensgroße weibliche Fignr in Gyps", ausgestellt hat. Die Dame ist als dem Bad entstiegen gedacht, und fängt bei ihrem rechten Unterschenkel an, sich mit einem Handtuch oder anderem Gewande abzutrocknen; sonst ist sie nackt, aber leider kalt und weiß, doch in Form und Gestalt, wie sie der liebe Gott geschaffen haben könnte. Selbst gewisse Hautfalten und feine Eindrücke der Finger in zarte Fetttheile fehlen nicht, und da muß man denn um so mehr bedauern, daß das betreffende weibliche Modell hier nur in todtem Gyps, und nicht in seiner lebendigen athmenden Schönheit ausgestellt ist. Welche Schaaren von Bewunderern würde es dann herbeilocken! Traurig aber ist es, zu sehen, wie die Kunst, die plastische Kunst, sich ihres höchsten Vorrechts, die Natur aus dem Bereich der Zufälligkeit in die Freiheit idealer Gestaltung zu erheben, leichtsinnig begibt, wie sie Idealität, Styl, Haltung und Maß opfert, blos um die gemeine Natur, d. h. die wirkliche, wie sie ist, in Gyps zu übertragen, und wie sich zu diesem Geschäft ein Mann von entschiedenem Talent hergibt. Glücklicherweise findet die gegenwärtige Figur nicht den zehnten Theil des Beifalls, der früher der sogenannten „Venus mit dem Amor" von demselben Künstler zu Theil ward. Und dies ist um so merkwürdiger, als der allgemeine Geschmack doch kaum noch an etwas anderem, als der platten Naturwirklichkeit in der Kunst Befriedigung findet. Aber es scheint, daß selbst ein so gering von der Kunst denkendes Publikum nach und nach zu der Einsicht hat gelangen können: das Horazische nil admirari sei vielleicht nicht ganz unpassend auf Arbeiten auszudehnen, die nothwendig jeden flüchtigen Beschauer blenden müssen. Und daß die

Begas'schen Gypsmodelle dies redlichst gethan haben, davon kann man in den Zeitungen der letzten fünf Jahre Hunderte von Beweisstellen finden. Also Glück auf! zu der eintretenden Abkühlung. —

Diese Ausstellung war bereits vier Wochen geöffnet und, nebenbei bemerkt, ganz ungewöhnlich stark besucht worden, als man eines schönen oder, richtiger, bösen Tags durch die nachträgliche Einbringung von „vier großen Gemälden aus Rom" unangenehm überrascht wurde. Die Akademie weist sonst alle nach einem gewissen Termin eintreffenden Kunstwerke mit unbarmherziger und unkluger Strenge zurück, hier aber ließ sie angeblich in Rücksicht auf eine unverschuldete Verspätung in Folge des Krieges eine Ausnahme zu. Und welche Ausnahme! Eines dieser Bilder „die Gefangennehmung des Don Carlos", von Nathan Sichel, sieht aus, als wäre es in dem zur Zopfzeit üblichen Componirkasten mit Wachspüppchen zurecht gemacht, und dann für jede Figur und alles Beiwerk nach Modellen und Vorlagen unmittelbar fertig gepinselt, aber freilich mit erstaunlichem Fleiß und großer Geschicklichkeit. Die drei anderen Gemälde, zwei von Hermann Schlösser und eines von Paul Kießling, zeichnen sich dadurch aus, daß auf jedem ein nacktes weibliches Modell die Hauptrolle spielt. Jammer und Schade wiederum, daß diese drei Damen nicht leben! Die Ausstellung hätte hundertmal stärkeren Zulauf. Schlösser aber ist ein raffinirter Virtuos; auf einem seiner Bilder ist die Dame, die vom Künstler den Namen Victoria empfangen, in blühend rosigem Fleisch, und alle Gewänder und das nöthige Beiwerk roth gehalten, auf dem anderen dieselbe Einrichtung in gelb, braun und blau. Weniger raffinirt, aber desto kühner ist Kießling, dessen höchst gewöhnlich aufgefaßte und naturalistisch gemalte Donna auf den Namen Venus zu hören angewiesen ist. Dieses nackte Modell zeigt sich einem Kreise von Personen in moderner Tracht, vornehmlich einer knieenden traurigen Dame, deren verdeckte Reize man sich wahrscheinlich als verblüht zu denken hat, und einem lustigen Cüraffieroberſten aus irgend einer heiligen oder unheiligen Armee, dessen kupferiges Gesicht nicht übel beim Anblick dieser gefälschten Göttin von Knidos schmunzelt. Dem geistreichen Maler beliebt es, diese Scene den „Triumph der Venus" zu nennen.

Solche Stücke sollte man entweder in die Säle der Freudenmädchen

oder in die Narrenhäuser hängen, ihnen aber den Eintritt in eine Ausstellung — und noch dazu eine akademische! — wo anständige und vernünftige Menschen verkehren sollen, unbedingt versagen. Ich eifere nicht gegen die Nacktheit in der Kunst, sondern gegen die Gemeinheit; so sehr ich für jene, so sehr bin ich gegen diese. Ein Carstens, Cornelius, Schnorr, ein Rafael, Correggio und Rubens, so viele Nacktheiten sie in den verschiedensten Richtungen der Malerei auch dargestellt haben, niemals sind sie gemein, und selbst ein Genelli, dessen Muse starke Sinnlichkeit liebt und vor Menschlichem und Natürlichem sich so leicht nicht zurückzieht, ist nie gemein, ja er ist keusch und unschuldig gegen diese ekelerregende Modellschönheit. Dazu tritt eine Geistlosigkeit, eine Armuth im Wesentlichen der Kunst, aber eine Virtuosität der Pinselei, eine große Geschicklichkeit der Technik hinzu, daß man glaubt: die Kunst in Rom befinde sich jetzt wieder auf dem Fleck, wo sie war, als Carstens 1792 dorthin kam. Ich habe dessen Urtheil, in dem schönen Briefe vom 9. Februar 1793 S. 241 meiner Ausgabe des Fernow mitgetheilt, und finde es zur neuen Wahrheit geworden. Auch jetzt „scheint es diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist." Fast aber möchte man meinen, daß die Thoren noch viel zu vernünftig sind, um in der Betrachtung solcher Gemälde wie von Kießling und Schlösser eine Unterhaltung zu finden.

Doch, was will ich mit diesen Reden? Es ist ein wichtiger allgemeiner Gesichtspunkt, der sich hier geltend macht, und um dessentwillen es allein begreiflich werden kann, wenn ernste Menschen über solche Erzeugnisse der erhitztesten Phantasie ein Wort sagen. Ein merkwürdiger Fingerzeig scheint es zu sein, daß diese Stücke aus Rom kommen, und daß die deutschen Maler in Rom außer diesen Bildern und einem zweiten schon früher angelangten albernen Stück von Kießling nur zwei oder drei leidliche Porträts und eine „Erschaffung der Eva", die auch nicht über die Modellwahrheit hinausgekommen, hergeliefert haben. Dazu sind zwei von diesen Künstlern, nämlich Schlösser und Kießling, vor einigen Jahren mit dem großen Staatsstipendium (für 3 Jahre je 500 ℛ), und der dritte, Sichel, mit dem Michael Beer'schen Stipendium nach Rom geschickt worden. Ganz unverständlich wäre es, daß von talentvollen Malern An-

gesichts der Werke Rafael's und Michelangelo's, Angesichts der übrigen unendlichen Schätze antiker und italienischer Kunst derartig verschrobene Arbeiten an's Licht gebracht werden können, wenn man nicht annehmen müßte, daß die geistige Atmosphäre Roms auf alle diejenigen Talente vergiftend und tödtend einwirkt, welche in sich nicht die Kraft besitzen, sich aus dem dortigen Nebel und Dunst emporzuschwingen in den reinen Aether, wo die Gestalten eines Phidias und Rafael wandeln. Daß dies wirklich so ist, erkennen wir an solchen Früchten! Wozu also noch kostbare Staatsgelder, die zu Haus im Dienste der Kunst weit glücklicher verwendet werden könnten, fernerhin verschwenden, um hoffnungsvolle Talente nach jener gefährlichen Stadt in ihr sicheres Verderben zu senden? Schicke man sie doch anderswohin auf Reisen oder zu längerem Aufenthalt in eine andere Stadt, wie etwa nach Florenz. Warum just dieses versumpfte Rom, wo man, wie Fernow sagt, nothwendig den Glauben an die Menschheit verlieren müßte, wenn man keinen schon dorthin mitbringt? Und wenn es mit Gewalt Rom sein soll, so vertraue man lieber die jungen Stipendiaten einer bewährten Leitung an, ehe man sieht, daß sie leichter tausend Irrwege einschlagen als den einzigen rechten finden. Zur Zeit der verfallenden italienischen Kunst war es die Akademie der Caracci, welche den rollenden Wagen wieder in ein ruhigeres Geleise brachte: sollte man nicht an diesem Beispiel etwas lernen können? Denn daß die neuere deutsche Kunst von der Höhe ihrer Blüthe herabgestiegen ist, und immer schneller und tiefer hinabsteigt, dies sieht man in erschreckender Nacktheit und furchtbarer Wahrheit an dieser Sendung aus Rom. Sollte man da nicht einen alten Gedanken, mit dessen Ausführung man schon in den letzten Jahren Friedrich's des Großen sich zu Berlin von Staatswegen beschäftigte, zeitgemäß wieder aufnehmen, und klug erwägen, ob etwa eine „deutsche Akademie für bildende Künste in Rom" unter diesen Verhältnissen Gutes stiften könnte?

Doch auch dies wäre sehr zweifelhaft, denn der Fingerzeig ist zu deutlich, daß die schlimmsten Arbeiten, mit denen die deutsche Kunst seit den Zeiten des Zopfthums heimgesucht wurde, nicht auf vaterländischem Boden, sondern in der vielgepriesenen, ewigen Roma gewachsen sind. Leicht begreiflich ist es für Denjenigen, welcher das moderne Rom kennt,

wo all und jede lebendige und wohlthätige Gegenwart — mit Ausnahme der Natur — fehlt. Niemand, der in der Gegenwart leben will, kann in Rom leben. Nur für den hiſtoriſchen Sinn iſt Rom unvergleichlich. Wie anders müſſen die deutſchen Künſtler zu Anfang dieſes Jahrhunderts ſich dort haben bewegen können! Freilich war damals der päpſtliche Hof viele Jahre von den ſieben Hügeln getrennt, — und Pius VII. war ſeit Jahrhunderten bis heute einer der weiſeſten und mildeſten Päpſte.

Einige Gedanken über Kunst und Staat.

Allgemein zugestandene Thatsache ist es, daß die Kunst nicht gedeihen kann ohne Vaterland und Freiheit. Wie hoch man aber auch immer den Werth des Vaterlandes anschlagen mag, über demselben steht die Freiheit; und so ist es ein überall geltender Satz, daß die oberste Lebensbedingung der Kunst eben die Freiheit ist. Ohne Freiheit ist weder wahrhafte Bildung, noch nationales Leben in einem Volke möglich, ohne Freiheit verlernt es die Liebe zu seinem Vaterlande, und beides ist zur Blüthe der Kunst doch unbedingt nothwendig. Dies beweist die Geschichte. Können wir die künstlerischen Erscheinungen des orientalischen und ägyptischen Alterthums für eine Blüthe der Kunst ansehen? Kann Jemand meinen, die Kunst habe unter Ludwig XIV. einen wirklichen Höhepunkt erreicht? Wie sie dort an eine unharmonische Geistesbildung und an priesterliche oder königliche Despotie gebunden war, so war sie in der Zeit des Roccoco das mit Putz überladene Kind einer verwilderten Hoflaune. Auch gelang es weder den Päpsten nach Leo X., oder wenn man will, nach Paul III., noch Napoleon I., die Kunst zu heben, denn beide verfolgten selbstsüchtige Zwecke; im Sinne jener sollte sie in dem großen Kirchenstreit der römischen Hierarchie dienen, im Sinne dieses mit dazu helfen, das einer, wie auch immer entarteten, Freiheit beraubte Volk zu berauschen. Es ging Beides nicht. Die Kunst lohnt nur dem, der ihr reine Liebe entgegen bringt, doch unter den Händen Derer, die sie für fremde Zwecke ausbeuten wollen, erstirbt sie. In diesen fremden Zwecken aber liegt wiederum ein Mangel der Freiheit, sobald die allgemeine Culturentwickelung barbarischen Zuständen entwachsen ist. So scheint es, daß die selbstlose Liebe zur Kunst und die Freiheit der Kunst dasselbe

sind. Es mag dann wohl gleichgültig sein, ob diese Liebe von einem Fürsten oder von dem Vorsteher eines Freistaates gehegt wird, wenn sie nur bewußt und ohne Laune sich ihrem Gegenstande, der Kunst, hingiebt. Daß aber eine solche Kunstliebe nicht wie ein Meteor hervorschieße und schnell vorüberschwinde, daß sie vielmehr nur ein Ausdruck allgemeiner Culturlage sein kann, ergiebt sich schon daraus, daß sie zu ihrer Verwirklichung vieler Kräfte bedarf, die sie nur im Volke findet, welches ihr so durch den Zustand seiner Bildung und Freiheit, durch seine einzelnen Glieder entgegen kommt. Auf diese Weise ist die allgemeine Freiheit zugleich die Grundlage und zwar die einzige, auf welcher die Liebe zur Kunst zur wirklich großen Entfaltung gedeihen kann, so daß mannigfache seltene Zustände und Erscheinungen zusammentreffen müssen, um eine Kunstblüthe in Wahrheit zu ermöglichen.

In einem despotischen Staate wird die Kunst nothwendig Luxusartikel des Hofes oder Mittel zur Erhaltung der Herrschaft, und es scheint unerheblich, ob es eine rein politische Despotie oder eine priesterliche oder eine aus beiden Elementen gemischte ist. Immer fehlt die eigene Bewegung der Geister, der freie Blick, das Gefühl für Menschenwürde, es fehlt das Leben im Volke, der Antheil am öffentlichen Geschick, es fehlt die Freiheit mit allen ihren Bedingungen und Gaben. Wohl haben sich in der Reihe unumschränkter Herrscher auch manche gefunden, die durch glückliche Anlage und Schicksale begünstigt, eine wirkliche Liebe zur Kunst besaßen, und die dann durch Herbeiziehung fremder Künstler aus einem besseren Lande dieser zu genügen wußten. Ich erinnere nur an die griechischen Künstlercolonieen in Rom, an das Beispiel Franz I. von Frankreich, der Leonardo und Benvenuto Cellini für sich gewann; an Rubens, der so vielen fremden Herrschern dienen mußte, und an das heutige Rußland, dessen Versorgung durch deutsche oder auch französische Künstler man als selbstverständlich ohne Weiteres annimmt. So sehen wir bis auf unsere Zeit, wo der Verfassungsstaat die Vorzüge der Monarchie und Republik vereinigen soll, die Kunst entweder im Gefolge unumschränkter Fürsten, deren persönliche Neigung entscheidet, oder wir finden sie unter Obhut und Pflege von Republiken. Die Blüthe der alten Kunst sproßt empor aus dem republikanischen Boden Athens, von dessen

Staatsform sie schlechterdings nicht zu trennen ist. Aus den freien deutschen Reichsstädten, vornehmlich Augsburg, Köln und Nürnberg, tritt uns die höchste Stufe der eigenthümlich mittelalterlichen Kunst entgegen; Venedig, das eine so herrliche Kunstblüthe feierte, und Florenz, bei dessen Namen schon uns alle die großen Namen Italiens wach werden, waren Republiken. Unmöglich kann diese Erscheinung Zufall genannt werden, und will man das Beispiel Roms entgegenhalten, so wird zur Beurtheilung der Sachlage doch der Umstand nicht übersehen werden dürfen, daß die Künstler, durch welche Rom das Rom Julius II. und Leo X. wurde, keine Römer waren, daß Rafael und Michelangelo, ebenso wie Bramante, Peruzzi und so viele Andere von den persönlich kunstliebenden Päpsten an ihren Hof berufen waren, — daß unter den bedeutenderen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt, im Verhältniß zu den zahlreichen Venetianern und Florentinern, nur eine verschwindende Minderheit erscheint von solchen, die aus Rom stammten.

Wenn es so unbedingt über jedem Zweifel erhaben ist, daß die Kunst nur im Boden nationaler Freiheit wachsen und zur Blüthe treiben kann, daß sie also im vollkommensten Sinne eine Tochter der Freiheit ist, so dürfen wir dennoch die Erfahrung nicht abweisen, daß so oft erst durch die schützende Hand von freiheitsfeindlichen Fürsten diese knospende Blüthe zum Aufbruch gezeitigt ist. Aber indem sie mit der einen Hand ihres Gönners in den stolzen Fürstensaal geführt und als hoffähig vorgestellt wurde, hatte allzu häufig die andere Hand desselben Gönners draußen schon die zum zornigen Aufstand sich anschickende Mutter der begünstigten Schönheit, die Freiheit, getödtet. Auch hierfür giebt die Geschichte Beispiele genug. Doch nichts beweisen dieselben weniger, als daß die Kunst eine Feindin der Freiheit ist, daß die Völker nur mit dem Preise ihrer Freiheit sich den Glanz der Kunst erkaufen können. Dieser Schluß wird zwar leicht und schnell gezogen, aber er ist falsch. Denn jenen Beispielen stehen andere entgegen, wo die verheißende Knospe nicht am Grabe der unterdrückten, sondern unter dem Schutze der herrschenden Freiheit zur herrlichen Blüthe sich entfaltet hat, — es stehen ihnen andere entgegen, wo die Kunst unter dem mißtrauenden Drucke eines Despoten frühzeitig abstarb, — es stehen ihnen endlich noch solche Beispiele ent-

gegen, wo gerade umgekehrt, aus der äußersten Gefährdung oder gar schon aus dem Verluste von Freiheit und Vaterland durch die begeisterte Anstrengung des Volkes beide neu erstanden, und mit ihnen die Künste zu neuem, höchsten Leben erwacht sind. Aus allen diesen Erscheinungen, die man auf den ersten Blick hin für sehr widersprechend halten möchte, geht doch aber wohl als oberste Wahrheit zuletzt nur dies Eine hervor, daß die Kunst zu ihrer jeweiligen Blüthe nur durch die höchste Steigerung aller Kräfte eines Zeitalters in einem bestimmten Volke geführt werden kann. Sind die Kräfte insgesammt in harmonischer Uebereinstimmung, so wird äußerlich keine wesentliche Veränderung eintreten, sind unter ihnen aber Mißklänge und zeigen sich besonders die sittlichen Eigenschaften eines Volkes angefault, so wird mit dem Aufblühen der Kunst die Freiheit abblühen; müssen aber endlich diese sittlichen Kräfte mit Gewalt erst nationale Freiheit sich erkämpfen, so wird mit deren Gewinnung auch die Kunst sich erheben. Es seien für diese verschiedenen Richtungen ein paar Beispiele genannt. Zuerst für die gleichmäßige Entwickelung zeigen sich uns die deutschen freien Städte, und besonders auch Venedig; für das Fürsten-Mäcenat auf dem Boden niedergetretener republikanischer Freiheit sind die römischen Kaiser und die florentiner Mediceer bezeichnend; für das dritte aber müssen immer die blutige Losreißung der Niederlande von Spanien und die deutschen Befreiungskriege gerühmt werden. Griechenland, die Heimath der Künste, bildet ein vermittelndes Uebergangsglied von der ersten zur dritten Art, indem, bei aller Regelmäßigkeit der Entwickelung im Innern, die Kraft des Volkes durch den Angriff der Perser aufs Aeußerste herausgefordert wurde, und so zu der glücklichen, vorhandenen Disposition ein ungeheurer Anstoß von Außen kam, dessen Folgen denn auch bis jetzt in der ganzen Weltgeschichte einzig dastehen. Endlich aber sei zum Beweise für das Absterben der Kunst unter der Herrschaft argwöhnischer Tyrannei an den Untergang der spanischen Kunst zur Zeit Philipps II. erinnert.

Aus allem Diesen ergiebt sich zur Genüge, daß die Kunst, wie überhaupt alles Große, Gesunde und Edle, nur in der Freiheit gedeihen kann, daß zu ihrer Blüthe nur eine harmonische Steigerung aller zu der bestimmten Zeit möglichen Kräfte eines Volkes dienen kann, daß sie,

wenn sie hoffähig erklärt wird, zwar eine Zeit lang als erste Zierde dieses Hofes gefeiert werden kann, dann aber launisch entstellt, verstoßen oder gar gefesselt wird, daß sie aber endlich auch, nach begeisterter Erkämpfung nationaler Freiheit wie eine vom Banne erlöste Heldentochter aufersteht. Ohne Freiheit ist keine Kunst möglich. Diese Wahrheit ist nicht anzutasten, und Alles, was dagegen vorgebracht wird, ist nichts als Gaukelei oder Selbstbetrug. Wer die Freiheit einem Volke raubt, wähne nicht die Tochter dieser Freiheit, die Kunst, in seinem Marmorkäfig gesund und lebendig erhalten zu können. Das edelste Geschenk des Himmels kann gemißbraucht und geschändet, aber sich selbst nie veruntreut werden. Sie tritt in die schönste Wirklichkeit durch die Kraft des Genius, und jeder echte Genius stammt in ganz hervorragendem Sinne von oben, wo keine Willkür, sondern lediglich die auf ewigem Gesetze beruhende Freiheit herrscht. Das Element des Genius ist Freiheit und Gesetz. Das Gesetz trägt er in sich und von der Welt fordert er, daß sie seine Freiheit achte. Aber diese Achtung kann nur ein Volk gewähren, das in der Achtung des Gesetzes frei aufgewachsen, das sich selbst im Besitze seiner Freiheit achtet. Darum kann die Kunst nur im Boden eines freien Volkes sich zur Blüthe entfalten.

Wir nun in unserer Zeit stehen offenbar in einer Uebergangsperiode. Das Maß unserer Freiheit wird je nach dem Parteistandpunkt des Einzelnen sehr verschieden beurtheilt, aber dies mag wohl im Allgemeinen richtig sein, daß die Kunst unter einem Mangel an Freiheit nicht leidet. Allerdings könnten sehr schlagende Beispiele des vollkommensten Gegensatzes dieser Meinung angeführt werden, es könnte darauf hingewiesen werden, wie eben die herrschende Partei manchen ihrer politischen Gegner auch als Künstler verfolgt hat, oder wie Fürsten die Künstler nur dann begünstigten, wenn diese es auch verstanden, zugleich Hofleute zu sein. Doch solche Vorfälle mögen als Ausnahmen durchgehen, die sich aus dem oft schwankenden Zustande unserer öffentlichen Verhältnisse leicht erklären. Trotzdem ist Richtung und Ziel der letzteren unverkennbar, und wir müssen, um zu einem maßgebenden Grundsatze zu gelangen, eben auch hier an dem so klaren Principe festhalten. Von der Gunst der Fürsten, scheint es, hat die Kunst für die Folge nichts Dauerndes und Bestimmtes

mehr zu erwarten, ihre Pflege durch den Staat ist noch nicht, auch nur annähernd, geordnet, sie steht also wie ein Waisenkind zwischen zwei Vormündern, von denen der eine den Schützling immer noch gern dem anderen zuschieben möchte, um die Kosten der Pflege zu sparen. Daß der Staat aber für die Kunst sorgen muß, kann nimmermehr Gegenstand einer Meinungsverschiedenheit sein, nur sind die Einen der Ansicht, er genüge seiner Pflicht, wenn er die Akademien und öffentlichen Kunstdenkmäler erhalte, während Andere wollen, daß er für Kunstunternehmungen alljährlich bestimmte Summen verausgabe. Im reinen und eigensten Interesse der Kunst kann des Staates Mitwirkung nicht entbehrt werden, denn ohne die großen monumentalen Werke, die er allein ermöglichen kann, fehlt auch der kleineren künstlerischen Thätigkeit der feste Rückhalt, der bestimmte Styl und die sichere Richtung. Die Ergänzung der staatlichen Fürsorge durch die Gesellschaft selbst bewirkt dann eine heilsame Wechselseitigkeit und verzweigt den Strom des gesammten Kunstlebens bis in die untersten Schichten des Volkes. Was die Kirche im Mittelalter für die Kunst that, das ist jetzt des Staates Sache. Die Gunst der heutigen Kirche trägt den Stempel ultramontaner Parteitendenz, die sich mit der Freiheit der Kunst nicht verträgt: von dorther ist das Heil also sicher nicht mehr, obwohl das uns noch immer glauben gemacht werden soll, zu erwarten. Nur der Staat ist hier in gleicher Weise berufen und verpflichtet, einzutreten, und wo seine auf das Große gerichtete Wirksamkeit nicht hindringt, wird er durch die Gesellschaft ergänzt. Dann aber auch vom Standpunkte der Volkserziehung aus, muß man auf das lebhafteste wünschen, daß von Seiten des Staates der veredelnden Wirkung der Kunst die weiteste Grundlage gegeben werde, und selbst um des nationalen Ruhmes willen, kann man nur die allseitigste Pflege der Kunst herbeisehnen, denn es steht fest, daß die Werke der Kunst den Namen eines Volkes noch in den fernsten Zeiten glanzvoll verkündigen, wenn längst die blutigen Trophäen, die man oft für den höchsten oder ausschließlich würdigen Ruhm eines Volkes preisen hört, verblaßt sind. Jeder wirklich kunstsinnige Mensch steht für diese Ansichten, für die hohe ethische Kraft einer wahren Kunst, die aus dem Volke emporgewachsen, nun auch vom Volke zu nationaler Größe entwickelt sein will, ein. Der Staat, in diesem Sinne auf-

gefaßt, ist eben nur das organisirte Volk. Und wer kann es einem Volke verdenken, wenn es aus seinen eigenen Mitteln eine Pflege seiner besten Gaben und Fähigkeiten fordert? Nun aber kommen die Nationalökonomen und manche unter ihnen sagen, die Kunst sei ein Luxusartikel, den man eher mit einer Steuer belegen müsse, als ihn aus dem Staatssäckel mit der unter Sorgen erschwungenen Steuer des Bürgers zu fördern! Sie wollen die Pflege der Kunst der Privatneigung reicher Leute überlassen und fragen im Uebrigen nicht danach, ob sie blüht oder verfällt. Diese Meinung besteht unmöglich mit einer gesunden Staatsleitung, denn das eigene höhere Interesse des Volkes fordert unwidersprechlich die Verwendung eines Theiles seiner gesammten Mittel dazu, daß durch die Kunst seine Bildung, sein Genuß veredelt werde. Fortschritt im Staate ohne Verbesserung der Bildungsmittel ist ein Unding, und ein Staat, der ohne Fortschritt ist, also still steht, wird auch bald am Grabe seiner Freiheit und seiner selbst stehen. Die allgemeine Volksbildung zu pflegen, ist demnach diejenige Pflicht des Staates, welche sich unmittelbar an die der Erhaltung seiner eigenen Unabhängigkeit anschließt. Und daß die Kunst der allgemeinen Bildung sehr förderlich ist, werden vernünftigerweise selbst einseitige Nationalökonomen kaum zu bestreiten wagen.

Aber diesen Theoretikern gegenüber bieten sich auch noch andere, bei Weitem durchschlagendere Gesichtspunkte dar. Die Kunst und mit ihr das Kunsthandwerk, welches, von jener losgelöst, niemals blühen und dauernd gedeihen kann, vermehrt den öffentlichen Wohlstand auf eine fast unglaubliche Weise, und sie setzt Capitalien in Bewegung, die durch ihre Größe überraschen. In Bezug auf die Jetztzeit fehlt es allerdings an erschöpfenden statistischen Uebersichten; aber wenn wir hören, daß z. B. in Belgien die 1200 Künstler dieses Landes im Jahre durchschnittlich 5 Millionen Franken einnehmen, oder daß sich die Ausfuhr neuer Kunstwerke aus Rom im Jahre 1865 auf eine halbe Million römischer Thaler beläuft, und erwägen, daß diese erheblichen Summen ohne Capitaleinlage, ohne Betriebscapital und ohne fremde Hülfe erzielt werden, so müssen wir billigerweise erstaunen. Was man über die französischen Verhältnisse hört, so scheinen diese durch die hohen Preise der Kunstwerke noch günstiger zu sein. Bei uns in Deutschland aber sieht man die französischen Preise zum Theil

als äußerst hoch getrieben an, während man sich auch zum Theil wiederum in neuester Zeit bemüht, ihnen nachzukommen. Das Schwanken in den Preisbestimmungen bei uns ist immer noch sehr groß, und vielleicht interessirt es, einige Daten dafür anzuführen. Auf der internationalen Ausstellung zu München 1863 hatte van Schendel zwei Genrebilder von mäßiger Größe, deren Preis von 9000 und 7500 Franken man als einen belgischen Preis nicht auffällig fand. Dagegen wurde die Kühnheit Nikutowsky's hervorgehoben, der für sein leipziger Schlachtbild 5250 Gulden verlangte, und noch mehr die Böttcher's, welcher für die bekannte Rheinnacht 2500 Thaler forderte, obwohl er sie bald darauf für 1500 Thaler an das Museum zu Köln verkaufte. Victor Müller schlug seine berüchtigte Wald-Nymphe auf 3000 Gulden an, während der alte treffliche Schirmer eine herrliche Landschaft „Aus der römischen Campagna" nur mit 1200 Gulden angesetzt hatte. Offenbar tritt in den jüngeren Künstlern das Bestreben hervor, ihre Arbeiten zu möglichst hohen Preisen zu verwerthen, und dies scheint unzweifelhaft auf einem richtigen Verständniß der Zeit zu beruhen, da die Kunst in finanzieller Beziehung mit den übrigen menschlichen Thätigkeiten steigend vorwärts gehen muß.

Nun zeigt es sich aber auch, daß gute Kunstwerke mit der Zeit immer theurer werden, wie wir unter anderen die Erfahrung an Lessing's Huß gemacht haben, für dessen Erwerbung der Staat schon so kurze Zeit nach Entstehung des Bildes mehr als das Doppelte des ersten Preises zahlen mußte, und den er, rein finanziell betrachtet, in einigen Jahren sicher mit erheblichem Vortheil verkaufen könnte. Eine Aquarelle des Cornelius, die jetzt fünfzig Jahre alt ist, fand ehedem in einer Dame eine Liebhaberin; sie wollte das Blatt erwerben, trat aber, von den geforderten 50 Louisd'or erschreckt, zurück. Der Künstler, hierdurch beleidigt, schenkte zu ihrer Beschämung die Zeichnung ihrem Kammerdiener, der sie für 12 Louisd'or verkaufte. Unlängst erwarb dieselbe ein Kunsthändler für 150 Thaler, dem es leicht glückte, dies seltene und kostbare Werk zu 1000 Thalern loszuschlagen. So steigt der Werth tüchtiger künstlerischer Erzeugnisse fort und fort, und welche riesenhafte Summe sollte man nennen, um den Werth von Rafael's Werken in Zahlen auszudrücken? Was würde das dresdener Museum für die heilige Nacht fordern, die Correggio

einst mit kaum 140 Thalern unseres Geldes bezahlt erhielt? Was die Pinakothek in München für Dürer's Apostel, deren Werth durch die gegenseitigen Schenkungen im Jahre 1526 auf 100 Goldgulden gesetzt ward? Hiernach scheint es unzweifelhaft, daß vom ökonomischen Standpunkte die sachkundige Verwendung öffentlicher Gelder im Interesse guter zeitgenössischer Kunst sich im hohen Grade empfiehlt, da der Werth der erworbenen Gegenstände sich von Jahr zu Jahr erhöht. Es ist ein wohl angelegtes Kapital; und wenn jetzt einzelne ältere Kunstwerke zufällig zum Verkauf kommen, so gehen sie zu so erstaunlich hohen Preisen weg, daß man unwillkürlich an die Verhältnisse im Alterthum erinnert wird. Wurde doch unlängst eine Madonna des Murillo für den Louvre mit 615,300 Franken erworben! Ging doch ein einziges Rembrandt'sches Bild aus der Schönborn'schen Gallerie in Wien vor Kurzem erst für 75,000 Gulden fort! Wurde doch ein andrer Rembrandt, ein Bildniß aus der ehemals Mornyschen Sammlung zu Paris, zur selben Zeit auf 155,000 Franken getrieben und zahlte doch die Louvre-Direction für ein kleines Täfelchen von 10 und 13 Zoll, das ein Bildniß von der Hand des Antonello da Messina trägt, bei der Versteigerung der Pourtalès'schen Sammlung 113,500 Franken! Diese Zahlen, deren Register beliebig fortgeführt werden könnte, sprechen deutlich. Aber dennoch scheinen diese gewiß hohen Summen eben nur wie eine Erinnerung an die hohen Preise im Alterthum sich darzustellen, wo von Staats wegen im höchsten Maße für die Kunst gesorgt war.

Plinius giebt hierüber die genauesten Mittheilungen. Marcus Agrippa kaufte in Kyzikos zwei Gemälde, einen Aias und eine Venus, für 1,200,000 Sestertien, was etwa 200,000 Thlr. unseres Geldes ist. Tiberius hatte in seinem Schlafzimmer ein Bild von der Hand des Parrhasios, welches auf 60,000 Sestertien geschätzt wurde. Cäsar erwarb zwei Bilder, Aias und Medeia darstellend, für 80 Talente, also etwa für 120,000 Thlr., und stiftete sie in den Tempel seiner Ahnfrau, der Venus genitrix. Der Thebaner Aristeides malte ein Schlachtenbild aus den Perserkriegen, welches hundert Figuren enthielt; der Besteller, der Elatensische Tyrann Mnason, mußte für jede Figur 10 Minen, d. h. 200 Thlr., zahlen. Von demselben Künstler kaufte der König Attalos ein einziges Gemälde für 100 Talente oder 150,000 Thlr. Zur Erzie-

lung so hoher Preise selbst für Werke aus erster Hand, mag man sich auch mancher spekulativer Hülfsmittel bedient haben, wie jener Kunstgriff des Apelles zeigt, welcher, um dem Maler Protogenes in dessen Heimath Rhodos Ansehen und Ruhm zu verschaffen, ausstreuen ließ, er kaufe die grade fertigen Arbeiten dieses Künstlers, jede für 50 Talente, um sie später als seine eigenen Bilder wieder zu verkaufen.

Die plastischen Werke hielten mit den Malereien gleichen Schritt. So stand auf dem Kapitol ein kolossaler Apoll, den Lucullus in Apollonia für 500 Talente oder 750,000 Thlr. erworben hatte, und der König Nikomedes bot den Knidiern für die Venus des Praxiteles an, ihnen ihre Staatsschuld, die sehr beträchtlich war, zu tilgen, was sie jedoch ablehnten. Hierbei fällt einem unwillkürlich ein, ob wohl heutzutage das Thorwaldsen-Museum schon genügen würde, um die dänische Staatsschuld abzulösen? Ich möchte es fast bezweifeln, denn wenn auch bei uns der Werth des Geldes gegen den im Alterthum geringer sein mag, so kommen doch jene großen Summen nicht mehr vor, und wie wir uns über die hohen Preise der Kunstwerke wundern, müssen wir billig auch die Bedeutsamkeit der zu anderen Zwecken verwendeten Kapitalien anstaunen. Der berühmte Leuchtthurm auf Pharos bei Alexandrien kostete so z. B. 800 Talente oder 1,200,000 Thaler. Cäsar kaufte den Grund und Boden zur Anlegung eines Marktplatzes für 100 Millionen Sestertien, „und wenn habsüchtige Gemüther — setzt Plinius hinzu — sich für hohe Summen interessiren, so wisse man, daß Clodius, den Milo tödtete, in einem für 14,800,000 Sestertien gekauften Hause wohnte, was ich wenigstens für einen großen Unsinn ansehe." Der attische Staat gab unter Perikles, und dies ist für uns hier das entscheidend wichtige Beispiel, 4000 Talente oder etwa 6 Millionen Thaler für die Künste aus, und der Staat umfaßte doch kaum ½ Million Einwohner, von denen fast drei Viertheile sogar Sklaven waren. Griechenland hatte also wahrlich seinen Ruhm, das Land der Künste zu sein, nicht umsonst, aber seine Ausgaben brachten ihm keinen Schaden, denn die Kunst, und mit ihr das Kunsthandwerk gewann in Athen solchen Aufschwung, daß ihre Erzeugnisse eine gesuchte und sehr theuer bezahlte Waare wurden. Bei dieser Möglichkeit, so bedeutende Summen durch die Kunstthätigkeit in Fluß und Bewegung zu bringen,

handelt der Staat gewiß nur in seinem eigenen Interesse, wenn er diese Bewegung in einsichtiger und liebevoller Weise anregt und unterstützt. Es lassen sich bestimmte Grundsätze über Art und Methode dieser Anregung und Unterstützung allgemein gültig schwer aufstellen, da die lokalen Veranlassungen und die künstlerische Bildung der entscheidenden Männer maßgebend sind. Und indem man sich besonders des letztern Umstandes erinnert, wird man den Wunsch hegen, daß der Staat auch in seinen Erziehungsanstalten die Möglichkeit zur Erwerbung gediegener künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bildung biete, wie er sie zur Erlangung anderer höherer Bildungszweige gewährt.

Wenn nun aus der Erfahrung unwidersprechlich sich ergiebt, daß der Staat unabweislich moralische und wirthschaftliche Verpflichtungen hat, um sich der Kunst auf das Eifrigste anzunehmen, so ist es gewiß nicht unwichtig, eine praktische Anwendung zu machen und danach zu fragen, wie denn in Deutschland diese Dinge stehen? Mit der Aufzählung unserer verschiedenen Vaterländer erschöpft sich auch so ziemlich die Beantwortung dieser Frage, denn überall wird nach andern Meinungen und Ansichten gehandelt, hier wird Manches ganz verkehrt, dort anderes gar nicht gemacht, und nur sehr selten zeigt es sich, daß nach bewußten und zweckmäßigen Grundsätzen Maßnahmen getroffen werden. Das einst von König Ludwig in Bayern wach gerufene Kunstleben kann zwar in Motiven und Ausführung nicht durchweg als mustergültig angesehen werden, dennoch aber war es ein echtes und wahrhaftes Kunstleben, welches auch äußerlich die Frucht getragen, daß München aus einer reizlosen Stadt ein Hauptort der Kunst wurde, wohin Jahr aus Jahr ein unzählige Menschen wandern. Freilich jetzt ruht auch die eigentliche Kunstthätigkeit in München auf ihren Lorbeeren aus, und mißgeleitete Kunstliebe hat grade in Bayern z. B. dahin geführt, daß lebenden Personen bereits öffentliche Denkmäler in Erz errichtet, daß künstlerisch sehr unglückliche Bauten und Malereien ausgeführt wurden.

Alles Dieses aber betrifft nur die eine Seite, daß der Staat zu würdigen Kunstunternehmungen, zu monumentaler Kunstthätigkeit, zur Beschäftigung des Kunsthandwerks, mit einem Worte zur Pflege zeitgenössischer Kunst ernst und liebevoll die Hand biete. Von den Akademieen, den

Muſeen, den induſtriellen Kunſtanſtalten, den Expeditionen, den Preiſen und den Beziehungen zum einzelnen Künſtler ließe ſich allerdings noch gar viel ſagen*). Doch das Ende aller dieſer Betrachtungen könnte nur dies ſein, daß hoch über der Sphäre der gezogenen Kanonen und gepanzerten Schiffe noch Ideen von ewiger und unantaſtbarer Berechtigung leben und wirken, die den Menſchen erſt zum Menſchen, das Volk zum Volke machen, Ideen, ohne deren Bildung und Pflege ein Volk ſo ſinken muß, daß auch jene furchtbaren Kriegswerkzeuge weder den Staat noch das Volk erhalten können. Darum ſorge der Staat für die freie Bewegung dieſes Geiſtes, für ſeine volle Bethätigung im Reiche des Schönen. Er wird dann nicht mehr und nicht weniger thun — als ſeine Pflicht.

*) Vergl. des Verfaſſers „Grundriß der bildenden Künſte. Abſchnitt XIII: Die Kunſt und ihre Pflege."

Die zweite „Wiedergeburt."

(Renaissance.)

Eine kunstgeschichtliche Betrachtung 100 Jahre nach Winckelmann's Tode.

— — „Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna."
Horat.

„Wenn der Kenner seine Einsicht bloß der Geschichte verdankt, wenn sie den Körper zu den Ideen hergiebt, aus welchen die Kunst entspringt, so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Beschränkung gleichnißweise gewahr werden. Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend, ohne daß man ihn deßhalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrthümer unserer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrthümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken und wovon die Darstellung dem künftigen Geschichtsschreiber, ebenfalls ohne Vortheil für seine Generation, überlassen bleibt." *)

Dieser wahre und inhaltsreiche Satz Göthe's findet seine vollkommene Bestätigung, wenn man unter dem geschichtlichen Gesichtspunkte Kunst und Künstler in der Gegenwart zu betrachten sucht. In neuen Irrthümern befangen, hat die neueste Zeit zwar die Mängel unserer klassischen Periode mit großer Genugthuung eingesehen und in Selbsttäuschung sich nicht selten über diese erhoben. Das kaum Vergangene ward für sie nicht belehrend, ja bisweilen erlaubte sie sich, mit Geringschätzung davon zu sprechen. Dies kann Denjenigen nicht Wunder nehmen, welcher zugleich

*) Göthe, Winckelmann und sein Jahrhundert. X.

bemerkt, wie wenig Luſt, Liebe und Fähigkeit die Träger ſolcher Geſinnung haben, ſich ſelbſt über jene Periode zu unterrichten, wie es ſogar gefliſſentlich vermieden wird, mit ihr irgendwie in nähere Beziehung zu kommen. Man kann ſie perſönlich deßhalb nicht anklagen. Die allgemeine geiſtige Strömung der Zeit hat ſich mit überraſchender Schnelligkeit vom Geiſte unſerer klaſſiſchen Epoche entfernt, und in dieſer Strömung bewegen ſich die Einzelnen unwillkürlich mit; ſie wiſſen ſelbſt nicht, weshalb und wohin! Nur die Wenigen werden eine Ausnahme machen können, die durch beſondere äußere Gelegenheit und innere Verwandtſchaft ihres Talentes noch die Ueberlieferung der älteren Zeit mit Bewußtſein und im Gegenſatz zu jener Strömung fortſetzen. Aber das Wirken dieſer wenigen Männer iſt ohne Einfluß auf den allgemeinen künſtleriſchen Charakter der Zeit; ſie treten von ſelbſt zurück und das Moderne drängt ſich gewaltſam vor. Dies Moderne vergißt oft die Pflichten der Pietät und Dankbarkeit, und ohne die geſchichtlichen Bedingungen der Möglichkeit ſeines eigenen Daſeins zu erkennen, läßt es ſich zu den verkehrteſten Urtheilen über Leiſtungen hinreißen, die, ſo lange es ein Menſchengeſchlecht geben wird, in der geſchichtlichen Ueberlieferung fortleben werden.

Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, nicht ohne Staunen zu erfahren, welcher unglaubliche Mangel an Kenntniſſen über die neuere deutſche Kunſt in den Kreiſen der jüngeren Künſtler gegenwärtig herrſcht, und will ſtatt vieler nur einige wenige Beiſpiele anführen. So wollte ein Maler Compoſitionen zur neueren deutſchen Kunſtgeſchichte machen, aber er hatte noch nie ein Buch über dieſen Gegenſtand geleſen, wußte nichts von den verſchiedenen Richtungen und Zweigen, und hatte den Namen eines Mannes wie Schick noch niemals gehört. Ein anderer hatte ſich ein halbes Jahr auf der Kunſtſchule in Weimar aufgehalten und dieſe Stadt verlaſſen, ohne zu wiſſen, daß daſelbſt die große und berühmte Sammlung der Carſtens'ſchen Werke ſich befindet. Ein dritter, den ich unlängſt in Rom kennen lernte, hatte Studienreiſen in das Morgenland gemacht, er hatte mehrere Jahre in Paris unter Leitung Flandrin's gearbeitet und gab ſich das Anſehen, als ob er auf das Höchſte in der Kunſt aus ſei. Eines Tages äußerte ich geſprächsweiſe an einem Tiſche, wo auch er war, daß ich die Caſa Bartholdy beſucht, und den Uebrigen, die ſie ſehen wollten,

rathen möchte, bald hinzugehen, weil, wie man mir sagte, das Haus in wenigen Tagen von Fremden bezogen würde. Nun hatte aber jener weitgereiste Mann keine Ahnung von der Casa Bartholdy; doch nachdem wir ihn belehrt hatten, beschloß er anderen Tages hinzugehen. Ist es nun bei dem Zustande solcher Unwissenheit irgendwie auffallend, daß den jüngeren Künstlern nicht selten jede Kenntniß von der Beschaffenheit des Bodens abgeht, aus dem sie naturgemäß hervorgewachsen sein sollten, daß sie persönlich ohne Zusammenhang mit dem, was vor ihnen da war, dastehen, oder eigentlich schweben und schwanken, denn das Stehen setzt ja eine sichere Grundlage voraus?

Ganz gleichlaufend mit dieser Atmosphäre im modernsten Künstlerkreise sind, in Bezug auf die Kunst, die geistigen Zustände und die Urtheile des Publikums und der meisten Tages-Kritiker. Man stimmt bereitwillig ein in die geistreichsten Darlegungen der Irrthümer und Mängel unserer klassischen Periode und ist blind für die Mängel und Irrthümer der Gegenwart. Es genügt, auf die entzückende Färbung und die unglaubliche Technik eines Genrebildes, dem nicht selten jeder Gedanke fehlt, hinzuweisen, um die historische Schule ein für allemal todt zu machen. Im modernen Salon kann und wird ein solcher Sieg den Ruhm eines Abends verleihen; derartige Meinungen wollen allgemach aber auch in der geschichtlichen Betrachtung herrschen, und es muß deshalb mit dem vollsten Rechte immer wieder an den Ursprung und Verlauf unserer großen Zeit erinnert werden.

Hierzu habe ich in gewisser Hinsicht noch die besondere Veranlassung, daß ich wegen der Grundanschauung, welche durch meine Schriften zur neueren deutschen Kunst hindurch geht, wiederholt angegriffen worden bin. Es ist dies so weit gegangen, daß man von den edelsten Erscheinungen als von einem matten Epigonenthum gesprochen, daß man den Witz „vom höheren Dritten aus hellenischem und deutschem Geiste" erfunden, um damit das Wahre an der Sache lächerlich zu machen, und daß die geistige Armuth diesen Scherz sofort als geistreich bewundert hat. Selbst ein sehr geschätzter Historiker, dessen Werke vielfach im Einzelnen das Kunstgebiet berühren, sprach sich unlängst in einer engeren Unterhaltung mit großer Geringschätzung von der deutschen Kunst gegenüber Rafael und

Michelangelo aus. Es scheint mir also genügender Grund vorzuliegen, um anzunehmen, daß die folgenden Ausführungen zeitgemäß und nützlich sind.

Wenn von einer zweiten Renaissance der Künste die Rede sein soll, so wird man zunächst die Frage zu beantworten haben: was ist Renaissance? Das älteste Beispiel von der Anwendung dieses Wortes scheint sich beim Vasari zu finden, wo er mit Bezug auf die Bildhauerei im Zeitalter des Giotto den Ausdruck „quella prima età della sua rinascita“*) gebraucht. Und so, wie das Wort hier verstanden werden muß, glaube ich, ist auch allein seine richtige Bedeutung festzustellen, die allgemein als ein Wiederaufleben der Künste dargelegt werden muß. Hierüber wird kein Streit entstehen können, und da nun dieser Ausdruck „Renaissance“ in Bezug auf die italienische Kunstperiode überall angenommen und im Gebrauche ist, so wird es, will man von einer zweiten Renaissance der Künste sprechen, darauf ankommen, daß man nachweist, wie nach einer Periode des Todtliegens die Künste auf ganz ähnliche und verwandte Weise wie damals in Italien zu neuem Leben aufgeweckt wurden. Nur darauf kommt es an, ob ein und derselbe geschichtliche Grundsatz sich zweimal bethätigt hat; die Abweichungen und Besonderheiten werden erst von maßgebender Bedeutung werden, wenn ein Urtheil über den absoluten Werth beider Epochen gefordert wird. Für jetzt gehen wir auf den Ursprung der italienischen Renaissance, in kurzer Andeutung des allgemein Bekannten, zurück.

Es ist Thatsache, daß bereits im 12. Jahrhundert in Italien bewußte Versuche zur Aufnahme antiker Kunstformen gemacht wurden, die jedoch durch das Eintreten nordischer Elemente eine Unterbrechung erfuhren. Als dann etwa zwei Jahrhunderte später die italienische Nationalität seit der Völkerwanderung endlich durch deutsches Blut und deutschen Geist langsam und völlig regenerirt, und so eine neue, selbständige und überaus reich begabte geworden war, griff sie gleichsam zu ihren eigenen nationalen Kunstelementen zurück und versuchte eine Wiedererweckung des Alterthums. Dies geschah mit dem vollkommensten Bewußtsein sowohl in Bezug auf das, was man erstrebte, als auf das, was man bekämpfte.

*) Die neue florentiner Ausgabe. III. 10.

Man hatte eingesehen, daß das Gothische sich innerlich ausgelebt hatte, und wollte nun dem künstlerischen Triebe neue Formen erringen; wenn dies zum Theil so geschah, daß neue Elemente sich in die Bewegung mischten und allmälig eine Erweiterung und Umgestaltung herbeiführten, so machte sich andern Theiles grade ein vollständiger Bruch mit dem Bisherigen und die Aufstellung neuer Ziele bemerkbar. Dies Letztere war besonders, doch nicht ausschließlich, in der Baukunst der Fall, und Leo Battista Alberti sagt es rund heraus: „Die Alten hatten es leichter groß zu werden, da eine Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns jetzt so große Mühe kosten, aber um so viel größer soll auch unser Name werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild Künste und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört und gesehen hatte.“ *) Man studirte den Vitruv und die Denkmäler, man sättigte die Phantasie und das Streben mit den Vorstellungen des Alterthums und versenkte sich in jeder Hinsicht, so weit man vermochte, in die alte Kunst und ihren Geist. Aus dieser allgemeinen Gemüthslage heraus entstanden diejenigen Werke, welche wir die Denkmäler der Renaissance nennen, die nach unsrer Meinung eine Vermählung national-italienischen Kunstgeistes mit antiker Form bezeichnen. Die ungeheuren Erfolge dieser Richtung verbreiteten die Renaissance unter der Gunst der öffentlichen Zustände und der geschichtlichen Ereignisse über die ganze gebildete Welt; und während sie in Italien selbst mehr und mehr entartete, zog sie doch auf ihrer Rundreise durch die Länder Europa's Männer wie Rubens, van Dyk, Rembrandt und Schlüter in ihren Dienst. So verlängerte sie, durch neue Kräfte getragen, ihr Dasein, doch fast schon zur gleichen Zeit ging sie an andern Orten zur völligen Auflösung der künstlerischen Formen oder zum geistigen Untergange über. Dieser Zustand erreichte seine Höhe zur Zeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo man ebenso allgemein wie einst im 15. Jahrhundert und früher, fühlte, daß die Kunst alt und müde geworden, und daß es wenn möglich eines Wiederauflebens bedürfte.

Alle geschichtlichen Bedingungen aber für Hervorbringung einer in

*) Nach Burckhardt, ital. Baukunst. S. 33.

jeder Hinsicht ursprünglichen Kunst fehlten, und es konnte nur daran gedacht werden, durch die Heranziehung neuer befruchtender und bildender Elemente das unabweislich Vorhandene und Gegebene mit frischem Leben zu erfüllen und in neue Bahnen zu leiten. Und hierzu bot die Renaissance selbst die Gelegenheit durch ihre Eigenthümlichkeiten, die zugleich ihre Vorzüge und ihre Mängel bedingten. Einschränkungen ihres Wesens fand sie in dem Maße der aus dem Alterthum aufgenommenen Bildungselemente, wie in den Grenzen des italienischen Nationalgeistes. In Bezug auf jenes stand ihr lediglich das römische Alterthum zur Verfügung, während die klassisch-griechische Kunst kaum durch einige wenige Statuen bei ihr vertreten war; man hielt beides nicht im Geringsten für getrennt und glaubte in Rom, dem Mittelpunkte der alten Welt, auch die vollkommensten Vorbilder antiker Schönheit zu besitzen. In Bezug auf das Andere aber, so war der italienische Geist von ganz vorwiegend malerischer Natur, so daß er mit den Grundsätzen malerischer Kunst herrschend übergriff auch in die Bildnerei und Baukunst. Betrachtet man diese Umstände, so ergiebt sich, daß eines Theiles eine Verwirklichung künstlerischer Gedanken in Formen möglich blieb, die streng auf den Gesetzen des inneren Wesens jeder besondern der drei Künste beruhen, und daß anderen Theiles die Hereinziehung ächt hellenischer Kunstelemente in den allgemeinen Strom der Cultur und Kunst eine neue Befruchtung hoffen ließ. Hierzu tritt noch die Möglichkeit einer Erweiterung des stofflichen Gebietes für Bildhauerei und Malerei.

An diesem Punkte angelangt, haben wir uns die Frage zu stellen, ob man in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit demselben lebendigen Bewußtsein wie im 14. u. 15. Jahrhundert die Nothwendigkeit des Bruches mit der Kunst der Gegenwart und die Einkehr in das Alterthum, und zwar in unserem Falle in das griechische, erkannte? Dies soll jetzt zunächst bewiesen werden, jedoch mit besonderer Betonung Deutschlands, das theoretisch und praktisch hier wohl unbestrittener Weise den Vortritt wird behaupten dürfen.

Hundert Jahre waren es am 8. Juni 1868, daß jener gewaltige Mann zu Triest ermordet wurde, der von sich selbst gesagt hatte: „Gott und die Natur haben wollen einen Maler, einen großen Maler aus mir

machen und beiden zum Trotz sollte ich ein Pfarrer werden. Nunmehr ist Pfarrer und Maler an mir verdorben. Allein mein ganzes Herz hängt an der Kenntniß der Malerei und der Alterthümer." Er ist Derjenige, von dessen unsterblichen Werken sich der Aufschwung des deutschen Geistes in der Kunst herschreibt, Derjenige, der den Grund gelegt hat zu jenen Erscheinungen, die wir die zweite Renaissance nennen. Und wohl war Niemand hierzu so berufen als Winckelmann. Mit einer, zwar nicht praktisch entwickelten, doch in seinem Geiste unmittelbar wirkenden künstlerischen Begabung verband er eine außerordentliche und seltene Gelehrsamkeit in Bezug auf griechische Sprache und Literatur. So begegneten sich in ihm erworbene geistige Güter und angeborene Neigung zu schönem Vereine, der auf dem Grunde einer sehr eigenthümlich organisirten Natur sich in das Reich antiker Kunst begab. Hier erhob der Genius Winckelmann's die mächtigen Schwingen und verkündete der Welt Offenbarungen, welche eben so sehr durch unmittelbare künstlerische Anschauung inspirirt, wie durch gelehrte Arbeit verknüpft und geordnet waren. In solchem Maße gab sich Winckelmann hin an das Alterthum, daß man ihn eine antike Natur nennen darf, freilich nicht ohne die Bedingung hinzuzufügen, die Göthe an dieses Urtheil hängt, „insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann." *) Wir für unsern Zweck haben hier nur Winckelmann's Lehre zu betrachten in Bezug auf die praktische Kunstübung. Und was verlangt er von dieser? Seine erste Schrift hat den unmittelbaren Zweck, auf die Kunst zu wirken, und schon der Titel „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" zeigt deutlich an, daß es hier auf praktische Einwirkung abgesehen war. In dieser Beziehung aber faßt er mit unbeirrter Sicherheit seine Gedanken zu den Worten zusammen: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten!" **) Deutlicher und durchschlagender kann Niemand sprechen. Indem aber Winckelmann sich von nun an tiefer und tiefer in das Alterthum versenkte, lehrte er

*) Werke. Dresdener Ausgabe. I. 1808. S. 7.

**) Winckelmann u. s. Jahrh. S. 395.

die Denkmäler desſelben verſtehen, und predigte in begeiſterter Schrift von der „ruhigen Einfalt und ſtillen Größe“ der alten Kunſt.

So war durch Winckelmann Auge und Herz wieder geöffnet worden für die Schönheit der griechiſchen Werke, und ſeine Rede drang überall hin, tauſendfältig den Sinn für das Alterthum und die Begeiſterung für eigenes Schaffen weckend. Wenn er ſo die von uns vorhin angedeutete Eine Bedingung der Möglichkeit eines neuen Auflebens der Künſte erfüllte, indem er es war, der echt helleniſche Kunſtelemente in den allgemeinen Strom der Cultur und Kunſt herein leitete, ſo gab er auch für die Erkenntniß der Geſetze des inneren Weſens jeder beſondern Kunſt den mittelbaren Anſtoß. Denn ſchwerlich wird Jemand behaupten wollen, daß Leſſing's Laokoon zu derſelben Zeit und in der nämlichen Weiſe geſchrieben worden wäre, wenn Winckelmann nicht gelebt und nichts geſchrieben hätte.

Leſſing ſchied zwar zunächſt nur die Malerei von der Poeſie, oder allgemeiner die bildenden von den redenden Künſten, allein er leitete damit doch auf maßgebende Weiſe auch die Erkenntniß von der weſentlichen Verſchiedenheit der bildenden Künſte unter ſich ein. Was Winckelmann durch künſtleriſche Anſchauung und hiſtoriſche Darlegung begonnen, ſetzte Leſſing mit philoſophiſcher Klarheit und kritiſcher Zerlegung fort. In das Motto ſeines Laokoon faßte er gleichſam die Ziele der letzten Gedanken ſeines Werkes zuſammen, indem er die Worte des Plutarch wählte: „Durch den Stoff und durch die Art und Weiſe der Nachahmung unterſcheiden ſie ſich.“ Der Begriff dieſes Wortes Nachahmung, μίμησις, iſt ſeit jener Zeit ebenſo veraltet wie der des Wortes Allegorie im Winckelmann'ſchen Sinne. Man hat beide ſchärfer und enger gefaßt und ſie auf die übleren Elemente jener älteren weiteren Bedeutungen eingeſchränkt, ſo daß man heute die künſtleriſche Allegorie ebenſo verwirft wie die Nachahmung der Antike, ohne damit in Widerſpruch gegen Winckelmann und Leſſing zu treten. Die Nachahmung insbeſondere bezieht man gegenwärtig auf eine mehr mechaniſche Arbeit und nähert ſie dem Nachmachen, während wir Das, was Winckelmann mit jenem Worte bezeichnen wollte, als ein von Innen heraus mit Nothwendigkeit, auf dem Grunde klaſſiſcher Vorbilder, ſtrömendes Schaffen begreifen. Winckelmann wollte, daß Auge und Sinn

des neueren Künstlers sich an den alten Denkmälern läutere, bilde und erhebe, um Werken eine Möglichkeit zu geben, die von derselben Schönheit seien als jene. Und hiermit hatte er wiederum schon ausgesprochen, was dann ein anderer Hauptsatz in Lessing's Laokoon wurde, nämlich die Erkenntniß, „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei." *)

So waren bereits ungeahnte Ergebnisse wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnisse erlangt. Die unbedingte selbstthätige Hingabe an die griechische Kunst war als der einzige Weg des Heiles verkündigt; als das oberste Gesetz eben dieser Kunst war die Schönheit erkannt und endlich war das Wesen der verschiedenen Künste geklärt worden. Diese Errungenschaften konnten nur in Begleitung einer großen Menge einzelner Wahrheiten erworben werden, und so standen denn in den Schriften Winckelmann's und Lessing's weite und reiche Schatzkammern offen. Lessing aber setzte noch den Endzweck der Künste in das Vergnügen,**) und damit überließ er der späteren ästhetischen Speculation und kunstgeschichtlichen Betrachtung ein ungemessenes Feld.

Diese Thaten jener beiden großen Männer standen nun aber keineswegs vereinzelt da. Ueberall regte sich ein kräftiges und liebevolles Streben zu einem Rückgange auf das klassische Alterthum. Um das Jahr 1710 bereits waren zu Portici jene drei herkulanischen Frauen gefunden, die eine Hauptzierde der dresdener Antikensammlung bilden; und 1748 war man auf das verschüttete Pompeji gestoßen. Durch die Nachrichten über die Funde in jener vergrabenen Welt ward die Phantasie ungemein gereizt, der allgemeine Geistesstrom auch in dieser Richtung mehr und mehr auf das Alterthum geleitet, und nach und nach unsere Kenntniß vom antiken Leben erstaunlich bereichert. Mag man es Zufall nennen oder ein beachtenswerthes Spiel des Schicksals, so wird man doch nicht übersehen dürfen, daß in demselben Jahre 1755, wo Winckelmann's Schrift über die Nachahmung erschien, zu Paris der Bau des Pantheon's in streng altrömischen Stylformen von Soufflot begonnen wurde, einem Architekten, der nicht nur die Ruinen Roms genau kannte, sondern der

*) Kleine Leipz. Ausg. VI. 17. — **) Ebend. S. 16.

auch Paeſtum geſehen. Wenn ſo Frankreich ſeine Neigung zu einem Rückgange auf das römiſche Alterthum andeutete, ſo blieb auch England nicht zurück. Denn im Jahre 1762 erſchien der erſte Band von Stuart und Revett's Alterthümern von Attika, und Jedermann weiß, welchen gewaltigen Einfluß dies Werk auf die geſammte neuere Kunſt geübt hat. Neben und bereits vor demſelben wirkten in verwandtem Sinne die Denkmälerſammlungen des Caylus, Gori, Piraneſi und Anderer, ſowie die Lippert'ſche Daktyliothek und die von Winckelmann begonnenen Monumenti inediti, andere weniger erhebliche Arbeiten nicht zu erwähnen.

Bei einer ſolchen gleichſam mit elementarer Gewalt herein brechenden Strömung gaben ſich auch alsbald die Künſtler derſelben willig und hoffnungsvoll hin. Wir wollen nicht viel Aufhebens von einem Tiſchbein, ſelbſt nicht einem Flaxman machen und auch die praktiſchen Verſuche eines Hamilton gern mit Stillſchweigen übergehen. Allein, um gerecht zu ſein, muß man doch Mengs den Ruhm laſſen, daß er mit richtigen theoretiſchen Einſichten nach Maßgabe ſeines Talentes vorging. Daß er kunſtgeſchichtlich als der erhoffte Bahnbrecher der neueren Kunſt ſcheiterte, ſchmälert ſeine perſönlichen Verdienſte nicht, und um ihm in dieſer Beziehung ganz gerecht zu werden, hebe ich wiederum einige Sätze aus Göthe's „Winckelmann" aus: „Mengſens nachgelaſſene Schriften zeugen nicht minder klar von ſeinem Streben, ſeiner Ausbildung, ſeinen würdigen Kunſtbegriffen, als ſeine Gemälde. In der ganzen Sammlung iſt kein Aufſatz, kein Fragment, aus dem nicht Unterricht zu ſchöpfen wäre, woraus ſich nicht der gründliche Forſcher, der tüchtige in den Geheimniſſen der Kunſt eingeweihte Meiſter ankündigte." *) Rühmend führt Göthe dieſe Verdienſte weiter aus und bemerkt, daß man die Nachahmung der Caracci'ſchen Muſter aufgegeben und ſich faſt durchgängig zu Rafael und den Antiken gewandt habe. „Man entwöhnte ſich des akademiſchen Geſchmacks mehr und mehr, ſuchte dagegen in den Formen, nach Mengs Beiſpiele, ſich näher an die griechiſchen Muſter zu halten." **) Eine dem Mengs ſehr verwandte Natur war, wie Göthe ſchon bemerkte***), Canova, der ebenfalls in ſeiner Weiſe einen Rückgang auf die Antike dar-

*) S. 291. — **) S. 293. — ***) S. 375.

ſtellt. Allein, alle künſtleriſchen Leiſtungen jener Periode blieben innerlich mehr oder weniger kalt, ſie hatten gleichſam über die Nüchternheit der Barockzeit ein antikes Kleid angezogen und ihre Beziehung zum Alterthum blieb eklektiſch und äußerlich. Wäre die neuere Kunſt über dieſen Standpunkt nicht hinaus gelangt, ſo dürfte man mit Recht von einem matten Epigonenthum reden; doch die Dinge geſtalteten ſich bald anders.

Hier nun wollen wir als die Summe unſerer bisherigen Ausführungen beſonders betonen, daß die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſich innigſt nach einer neu belebten Kunſt ſehnte, daß ſie theoretiſch vollkommen zu der Ueberzeugung gekommen war, die wahre Schönheit in ihrer reinſten Lauterkeit beſtehe nur in den Denkmälern der griechiſchen Welt, nur in der lebendigen, verſtändnißvollen Aufnahme derſelben liege die Möglichkeit eines Wiederauflebens der Kunſt. Die ganze Zeit war innerlich durchdrungen und unbemerkt geſättigt von dem Satze, daß die klaſſiſche Antike allein das würdige Vorbild des Künſtlers ſei, daß aus ihr allein die Grundgeſetze der Kunſt erkannt werden könnten. Einzig dem Rafael geſtattete man, neben ſie zu treten; vor Michel Angelo, dem gefährlichen Vorbilde aller Nachahmer, hatte man Scheu. Leonardo kannte man zu wenig, doch ahnte man mit ſicherem Gefühl ſeinen Werth; Tizian und Correggio ſchätzte man, doch ſtellte man ſie damals mit gutem Grunde nicht als Vorbilder auf. Man blieb bei der Antike und Rafael, und zwar legte man zunächſt auf jene den ſtärkſten Nachdruck: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich iſt, unnachahmlich zu werden, iſt die Nachahmung der Alten!“

Wollte man gegen dieſe unbeſtreitbaren Umſtände etwa geltend machen, daß das Bewußtſein des zu Erſtrebenden doch ſehr unklar geweſen, daß man taube Nüſſe für ſaftige Früchte gehalten, daß Winckelmann von den Werken des Mengs begeiſtert war, und daß Göthe ſich quälte, den Tiſchbein's, Hackert's, Kniep's und Aehnlichen die beſten Seiten abzugewinnen, ſo überſähe man die große Wahrheit, daß jeder künſtleriſche Drang als ſolcher, bis er vollkommene Verwirklichung gefunden hat, mehr oder weniger dunkel iſt, und daß die Theorie nicht dazu da ſein kann, thörichten Sinnes die Natur der künſtleriſchen Genien im Voraus zu conſtruiren. Was aber jene oft angegriffene Begeiſterung

Winckelmann's für Mengs betrifft, so verliert dieselbe alles Auffallende, wenn man im Stande ist, sich in die damalige Zeit und in Winckelmann's Seele zu versetzen. In der einsamen nächtlichen Finsterniß wird man schon das kleine und ferne Licht mit lauter Freude begrüßen, doch kein Vernünftiger wird staunen, daß eben dieses Licht nicht mehr scheint, wenn die leuchtende Sonne am Himmelsbogen aufzieht und niedergeht. „Wer in der Nacht steckt — sagt Göthe — hält die Dämmerung schon für Tag und einen grauen Tag für helle, was ist's aber, wenn die Sonne aufgeht?“*)

In diesem Zustande des Harrens traten neue Einflüsse in die Bewegung: die deutsche Musik, Dichtung und Philosophie. Die Einwirkung eines Gluck und Mozart, der großen Dichter und Kant's auf die schöpferischen Geister, wie auf die aufnehmenden Gemüther im Bereiche bildender Künste ist nicht gering anzuschlagen, und sie befand sich in vollkommenster Uebereinstimmung mit jenen von Winckelmann und Lessing eröffneten Ideen über die Kunst. Denn alle Erzeugnisse des deutschen Geistes in jener Zeit haben den gemeinsamen Charakter innerlicher Verwandtschaft mit dem alten Hellas, und ihnen ist es deshalb eigen, daß sie nach Einfalt und Wahrheit, und überall, wo sie sich irgendwie der Kunst nähern, nach reiner Schönheit mächtig streben. Im innigsten und ursächlichsten Zusammenhange mit der allgemeinen Gemüthslage und mit den künstlerischen Aufgaben der Zeit steht deshalb die heroische Erscheinung des Carstens. Es ist hier nicht der Ort, die äußere Zusammenhangslosigkeit des Carstens mit seiner Zeit als eine scheinbare, jenen inneren Zusammenhang aber als wirklich und wesentlich nachzuweisen. Wer darüber in Zweifel oder in Unkenntniß ist, wird das Nöthige in meiner Ausgabe der Fernow'schen Lebensbeschreibung des großen Künstlers finden. Ebenso müssen wir uns in Rücksicht auf den vorliegenden Zweck darauf beschränken, des Carstens bewußten Rückgang auf das griechische Alterthum ins Gedächtniß zurückzurufen, denn es muß überflüssig erscheinen, von ihm als dem eigentlichen Bahnbrecher der neueren deutschen Kunst noch ausführlicher zu reden.

*) Ital. Reise. Ausg. v. Schuchardt. I. 1862. S. 198.

Als Carstens in seinem dreiundzwanzigsten Jahre zu Copenhagen die ersten Abgüsse antiker Werke sah, brach bei ihm die Begeisterung mit unwiderstehlicher Gewalt durch. „Da — sagte er — sah ich nun das Höchste und Vortrefflichste, von dem ich so Vieles gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhitzte, und wovon ich mir doch keine Vorstellung machen konnte; und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung! Alles was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als Menschenwerk erschienen, und ich dachte dabei, daß ich auch wohl dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erschienen mir als höhere Wesen von einer übermenschlichen Kunst gebildet; und es fiel mir nicht ein, zu denken, daß ich oder irgend ein anderer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum ersten Male den vaticanischen Apollo, den Laokoon, den farnesischen Herkules, den borgheſischen Fechter u. a., und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war mir, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Knabe im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen, und nun mein Gebet erhört sei. Ich hätte mir keine größere Glückseligkeit denken und wünschen können, als immer in der Betrachtung dieser herrlichen Gestalten zu leben.“ *)

So im Zustande religiöser Weihe die Bildwerke betrachtend, nahm er das Wesen der antiken Kunst innigst in sich auf und zwar, wie wir weiter unten noch andeuten werden, auf eine diesem Wesen geistesverwandte Weise. Er las die antiken und die deutschen Dichter, studirte Winckelmann, Lessing und Kant, und erfüllte seine Seele mehr und mehr mit den höchsten Zielen der Kunst. Diesen innerlichen Fortschritt der Empfindung und Beurtheilung bezeugte er sogleich nach seiner Ankunft in Rom. Nichts machte daselbst einen so großen Eindruck auf ihn, als die beiden Colosse auf dem quirinalischen Hügel und „er setzte sie über alle Antiken, selbst über den vaticanischen Apollo, weil er nirgends so viele kraftvolle Größe, Schönheit und hohe Reinheit des Styles fand, als in diesem vollkommensten Heroenideale“.**) Mit diesem Urtheile und mit der in dem-

*) D. Verf. Ausgabe. S. 51. — **) Ebend. S. 103.

selben sich aussprechenden künstlerischen Gesinnung befand sich Carstens vollkommen auf Winckelmann'schem Boden, und es würde nur noch an das Studium Rafael's und Michel Angelo's zu erinnern sein, um hier für unseren Zweck kunstgeschichtlich die Gestalt dieses Künstlers abzurunden. Denn eine Begründung seiner persönlichen und künstlerischen Größe kann nicht hierher gehören. Wie man aber für die Malerei schon im Voraus theoretisch neben der Antike auf die klassische Kunst Italiens hingewiesen hatte, so klar ergriff auch Carstens dies unerschöpfliche Bildungselement, und Fernow konnte deshalb mit vollem Rechte von ihm sagen, er habe „seinen Styl ganz auf den der Antike gegründet und unter den Einflüssen der Werke Michel Angelo's und Rafael's weiter ausgebildet."*)

So waren durch den Genius dieses außerordentlichen Mannes die von Winckelmann und Lessing aufgestellten Theorien durch die Wirklichkeit glanzvoll bestätigt worden, und es war ein neuer künstlerischer Grund geschaffen. Etwas früher hatte bereits eine verwandte Bewegung in Frankreich statt gefunden, allein David und seine Schule erwiesen sich, nach unserer Meinung, der griechischen Kunst gegenüber keineswegs so ursprünglich geistesverwandt wie Carstens, vielmehr neigten sie mit Vorliebe zum römischen Alterthum, und huldigten sehr dem französischen Streben auf äußere Wirkung. Durch politische Leidenschaften und sinnlichere Forderungen erhielt zudem die französische Kunst einen ganz anderen Charakter, als die deutsche. Sie hat sich in keinem ihrer Werke zu wahrhaft griechischer Kunstempfindung erhoben, worüber man wohl bei uns ziemlich einig sein dürfte. Wir werden deshalb nicht nöthig haben, hier die ausländische Kunst erheblich zu berücksichtigen, und wir können uns mit Recht auf die deutsche beschränken.

Durch Carstens war seit seiner Ausstellung im Jahre 1795 Rom der Mittelpunkt der deutschen Kunstbestrebungen geworden. Thorwaldsen, Koch, Wächter und Schick langten theils noch zu Lebzeiten, theils bald nach dem Tode des großen Meisters dort an. Inzwischen aber hatte die weitere Entwickelung der Theorie nicht geruht. Nachdem Kant bereits

*) Ebend. S. 162.

1764 eine kleine ästhetische Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" hatte erscheinen lassen, trat er 1790 mit dem grundlegenden Werke „Kritik der Urtheilskraft" auf, und von diesem angeregt und befruchtet, gab Schiller seine ästhetischen Schriften heraus, die, wo sie analytisch von wirklichen Kunstwerken ausgehen oder wo sie Beispiele hinstellen, sich im Bereiche der klassischen Antike halten. Derselbe Reinhold nun, dem Schiller in Bezug auf die Kenntniß Kant's so viel verdankt, hatte auch für den großen königsberger Weisen den Fernow, Carstens Freund und späteren Biographen, begeistert und Fernow dann hielt seit 1796 in Rom Vorlesungen über die Kunst nach Kantischen Principien, so daß die deutsche Künstlerschaft am Tiberstrom doch mitten im Strome des deutschen Geistes war, wenn auch jene Vorlesungen heimlich und bei verschlossenen Thüren gehalten werden mußten.*)

Im Vaterlande selbst war Göthe mit seinen weimarischen Kunstfreunden thätig zur Förderung der Kunstbestrebungen; und wenn wir die literarischen Ergebnisse dieses Kreises auch stets gebührend hoch schätzen werden, so dürfen wir doch nicht verhehlen, daß die praktischen Folgen jener Bemühungen äußerst gering waren. Die weimarischen Preisaufgaben führten zu keiner dauernd nennenswerthen Leistung, und als dann neue Bildungselemente, die Göthe nicht erwartet hatte, sich in die Kunstbewegung mischten, verzichteten die weimarischen Kunstfreunde auf jeden unmittelbaren Einfluß. Allein literarische Denkmäler, wie „Winckelmann und sein Jahrhundert", wie „Kunst und Alterthum" und Anderes werden jener Zeit und jenem Kreise immer einen eigenthümlichen Glanz verleihen. Außerordentlich aber trugen sie, die den Namen Göthe an ihrer Spitze führten, dazu bei, die Zeitgenossen in weiteren Kreisen für edlere Werke der Kunst empfänglich zu stimmen. So wurden immer mehr und mehr die Wege den großen Genien bereitet, welche berufen waren, die von Carstens eröffnete Bahn siegreich zu durchziehen.

Allein damals, im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, war Carstens in Deutschland ein noch sehr unbekannter Name, seine Anhänger in Rom mußten noch kämpfen, denn dort behaupteten noch die Freunde

*) D. Verf. Ausgabe des Fernow, Carstens. S. 268.

des Alten hauptsächlich das Feld. Unaufhaltsam aber und still vollzog sich die Umwandlung der Geister. Winckelmann und seine Lehre blieb der Mittelpunkt aller theoretischen Bestrebungen. „Jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt, wurde von der neueren Kunstlehre nach Winckelmann nicht nur als höchstes, sondern als einziges Maß angenommen.“ So sprach 1807 Schelling, der in seiner fast klassischen Rede „über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur“*) einen reichen Samen ausgestreut. Schelling wies nachdrücklichst auf Winckelmann hin, der „die Seele in der Kunst in ihre ganze Wirksamkeit eingesetzt und sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit erhoben“, und bekannte, daß Winckelmann, „durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit angehöre, sondern entweder dem Alterthume oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen.“**) Mit dieser Klarheit und Sicherheit erkannte man sich bereits im Besitze eines neugewonnenen fruchtbaren Bodens, und man erwartete nun das Aufgehen der Saat, die jener vom innewohnenden Geiste der Nation empfangen. Es sieht uns an wie das Wort eines Propheten, und wir denken an Carstens, den Schelling noch nicht kannte, und an Cornelius, dessen Faust nahe bevorstand, wenn wir lesen: „Verschiedenen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zu Theil. Dürfen wir keine für diese Zeit erwarten, da die neue jetzt sich bildende Welt, wie sie theils schon äußerlich, theils innerlich und im Gemüth vorhanden ist, mit allen Maßstäben bisheriger Meinung nicht mehr gemessen werden kann, alles vielmehr laut größere fordert und eine gänzliche Erneuerung verkündet? Sollte nicht jener Sinn, dem sich Natur und Geschichte lebendiger wieder aufgeschlossen, auch der Kunst ihre großen Gegenstände zurückgeben? Aus der Asche des Dahingesunkenen Funken ziehen, und aus ihnen ein allgemeines Feuer wieder anfachen wollen, ist eitle Bemühung. Aber auch nur eine Veränderung, welche in den Ideen selbst vorgeht, ist fähig, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben; nur ein neues Wissen, ein neuer Glaube vermögend, sie zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche Herrlichkeit offenbarte. Zwar

*) Obige Stelle in der Ausg. v. 1843. S. 25. — **) Ebenda S. 11.

eine Kunſt, die nach allen Beſtimmungen dieſelbe wäre, wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt ſich die Natur. Ein ſolcher Rafael wird nicht wieder ſein, aber ein anderer, der auf eine gleich eigenthümliche Weiſe zum Höchſten der Kunſt gelangt iſt. Laſſet nur jene Grundbedingungen nicht fehlen und die wieder auflebende Kunſt wird wie die frühere ſchon in ihren erſten Werken das Ziel ihrer Beſtimmung zeigen: in der Bildung des beſtimmt Charakteriſtiſchen ſchon, wenn ſie aus einer friſchen Urkraft hervorgeht, iſt, wenn auch verhüllt, die Anmuth gegenwärtig, in beiden ſchon die Seele vorher beſtimmt. Werke, die auf ſolche Art entſpringen, ſind auch in anfänglicher Unvollendung ſchon nothwendige, ewige Werke.“*)

Mit der von keinem Zweifel berührten, begeiſterungsvollen Gewißheit erwartete man als eine Folge geſchichtlicher und naturgeſetzlicher Nothwendigkeit unmittelbar eine neue großartige Aeußerung des deutſchen Geiſtes in der Kunſt. „Dieſes Volk, von welchem die Revolution der Denkart in dem neueren Europa ausgegangen, deſſen Geiſteskraft die größten Erfindungen bezeugen, das dem Himmel Geſetze gegeben und am tiefſten von allen die Erde durchforſcht hat, dem die Natur einen unverrückten Sinn für das Rechte und die Neigung zur Erkenntniß der erſten Urſachen tiefer als irgend einem anderen eingepflanzt, dieſes Volk muß in einer eigenthümlichen Kunſt endigen.“**) So lebendig erkannte man, daß man gleichſam vor der Schwelle einer neuen Kunſtaera ſtand, und aus den Reihen der neuen Künſtler ſchallte begeiſtert die Antwort herüber. Schelling hatte mit beredtem, ſchönen Worte ins Schwarze getroffen, und mit freudiger Genugthuung leſen wir einen Brief Schick's, welcher, weit entfernt von modernem Vorurtheil gegen Aeſthetik und Kunſtphiloſophie, von jener Rede Schelling's begeiſtert, dem Philoſophen aus Rom nach München alſo ſchrieb: „Allervortrefflichſter Mann! Auf Ihnen ruht der Geiſt Gottes, Sie haben über Kunſt geſprochen, wie (wenigſtens für mich) vor Ihnen Niemand darüber geſprochen hat. Unendlich leid that es mir, daß ich dieſe Schrift nur zweimal und in wenig Zeit durchleſen konnte, weil ich ſie bald wieder abgeben mußte; ich hätte ſie gern wie mein

*) Ebenda S. 59. 60. — **) Ebenda S. 61.

Glaubensbekenntniß bei mir behalten mögen. Immer habe ich auch so gesprochen, und wurde damit, besonders von Künstlern ausgelacht, was vermuthlich auch daher kam, daß ich diese meine Meinung auf eine besonders bizarre Weise aussprach. Es wird in den letzten Zeiten ein schreckliches Spiel mit der heiligen göttlichen Kunst getrieben, gerade, als sollte sie nur dazu dienen, die allergröbsten Sinne des Menschen zu reizen. Kein Künstler will ihr mehr sein ganzes Herz und seine ganze Seele weihen, kaum noch die Hand. Sie besuchen wohl die Stanzen von Rafael und die sixtinische Capelle; sie studiren auch diese Meister des Herkommens halber, indem sie von Jugend auf gehört haben, daß diese beiden, Rafael und Michel Angelo, die ersten Kunstheroen wären; sie finden auch viel Gutes in ihren Bildern, hier einen Kopf voll Ausdruck, dort eine gut gezeichnete Hand, einen gut gezeichneten Fuß, da einen gut colorirten Körper, und dort ein gut geworfenes Gewand, so daß man von ihnen sagen kann, daß sie den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Dies erbarmt mich, und ich denke, es ist die letzte Zeit gekommen."*)

Schick hatte, wenn auch vielleicht in etwas anderer Meinung, das richtige Wort gesprochen: die letzte Zeit war gekommen. Thorwaldsen trat auf, Schinkel hatte Italien besucht und aus Deutschland zogen hoch begabte Maler über die Alpen nach der Siebenhügelstadt. Mit Overbeck und Cornelius griffen nun aber neue Elemente in die Kunstentwicklung ein, und zwar mit größester Berechtigung. Denn die eigenthümlichen Bedingungen der Malerei verlangten in Hinsicht des Stoffes wie des künstlerischen Wesens neben dem Rückgang auf die Antike nicht nur den auf Rafael und Michelangelo, sondern überhaupt auf das Mittelalter. Dies zu beweisen wird hier nicht nöthig sein.**) Der Zug zum Mittelalter jedoch wurde begünstigt durch die allgemeinen politischen Zustände Deutschlands und den erweckten confessionellen Sinn, dem vor dem modernen Heidenthum graute. Diese religiös-mittelalterliche Reaction gegen die klassische Strömung war in jeder Hinsicht, historisch betrachtet, nothwendig; während aber Overbeck und seine Nachfolger in der kirchlich-

*) A. Haack, Beiträge u. s. w. S. 239. — **) Vergl. d. Verf. „Cornelius" S. 41. — „Carstens" S. 285 ff

confessionellen Einschränkung eine ihrem innersten Triebe zusagende Bedingung fanden, war Cornelius mit seinem Faust in das Herz der Nation und mitten in die nationale Kunstüberlieferung getreten. Noch unvollkommen waren seine Werke und in Rom erst lernte er die Mittel kennen, zu den Tiefen und Höhen der Kunst vorzuschreiten; allein, um Schelling's Worte zu gebrauchen — „auch in anfänglicher Unvollendung waren es schon nothwendige ewige Werke."

Die weitere Entwickelung der deutschen Kunst entfernte dieselbe keineswegs von den Elementen ihres Ursprunges, wenn auch neben der klassischen Richtung andere Richtungen sich geltend machten. In der Bildhauerei blieb jenes Verhältniß und das gesammte Streben am reinsten; in der Baukunst konnte ein, nicht selten eklektisches, Aufnehmen aller möglichen Stylformen nicht vermieden werden, und in der Malerei stand neben jenen kirchlich-mittelalterlichen Aeußerungen noch die düsseldorfer Schule gegenüber der klassischen Richtung auf. Unter einem höheren Gesichtspunkte wird man in diesen Erscheinungen nichts Feindliches erblicken können, vielmehr wird man bemerken, daß sie das künstlerische Leben der Nation zu einer bisher nie erreichten Universalität abrundeten. Neben der klassischen Schule der Historienmalerei ging eine andere her, welche die kirchliche Religiosität auf ihre Fahne geschrieben, und eine dritte, welche die Geschichte mit einem mehr romantischen Sinne betrachtete, und die dem Genre und der Landschaft glücklich die Hand bot. Für die historische Beurtheilung des ganzen Verlaufes überwiegt jedoch die klassische Schule. Und diese neudeutsche klassische Kunst ist durchaus entsprossen aus dem tiefsten Genius des Volkes und gebildet in der Schule des griechischen Alterthums. Das lebendige Bekenntniß, daß der höchste Begriff der Schönheit überall nur einer und derselbige sei, hinderte nicht entfernt, daß man auch den Verwirklichungen eines weniger hohen Schönheitsbegriffes gerecht wurde und dieselben mit Befriedigung aufnahm. Wohl aber muß sich Derjenige hüten, der die Werke der letzteren Art wohl versteht, dessen Auge aber noch nicht für die höchste Schönheit reif und empfänglich ist, über die Denkmäler unserer klassischen Kunst voreilig zu urtheilen, denn er macht sich hierdurch in der Meinung der Einsichtigen lächerlich.

Bis zum Tode Schinkel's und Thorwaldsen's im Anfang der vierziger Jahre verfolgt die deutsche Kunstbewegung eine aufsteigende, dem Geiste des Ursprunges getreue Bahn. Nach dieser Zeit der Blüthe fand ein allmäliges Abfallen statt und der allgemeine Geist zog sich von der Neigung zu idealen Werken klassischen Styles zurück. Cornelius, obwohl er in jenen Jahren erst zum lebendigsten Verständniß des Kunstgeistes in Phidias und Rafael durchdrang, und seitdem erst seine größte, klassische Höhe erreichte, ward in seiner Beziehung zur Gegenwart immer einsamer. Ich will hier gern auf eine Schilderung unserer Kunstzustände, wie sie besonders seit dem Jahre 1848 sich bildeten, verzichten; weder will ich sie verurtheilen, noch loben, doch muß ich sagen, daß man von den Ueberlieferungen der klassischen Periode mehr und mehr zurückging, theils in Virtuosenthum und Manierismus ausartete, theils aber auch in bewußter Lossagung vom Idealen sich mit Liebe und Glück einer realistischen Kunstrichtung hingab. Dies ist der allgemeine Charakter dieser Jahrzehnte, und wir haben darin vielleicht einen Fingerzeig zu erkennen, daß dereinst unserem Vaterlande noch eine dem Rubens verwandte, große Künstlernatur erstehen könne. Allein die klassische Richtung, an deren Spitze jetzt Schnorr steht, deren Zierde Genelli ist, zieht doch auch unaufhörlich neue Jünger heran und läßt vielleicht unter der Gunst der öffentlichen Verhältnisse und nationaler Begeisterung einen nochmaligen Aufschwung zu.

Nach dieser kurzen Darlegung vom Ursprunge der deutschen Kunst wird kaum mit dem Scheine ernstlicher Meinung bestritten werden können, daß ihr Wiederaufleben im innigsten und nothwendigsten Zusammenhange mit dem Aufschwunge des deutschen Geistes überhaupt steht, daß sie eine Verwirklichung desselben in künstlerischen Formen ist, welche ihr anregendes und oberstes Vorbild in den Denkmälern Griechenlands finden. Was Schiller zunächst von der Dichtung sagte:

„Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten."

erfüllte ſich auch vollkommen für die bildende Kunſt, nur daß ſtatt des britiſchen Shakeſpeare Italien mit ſeinem Dante, ſeinem Rafael und Michelangelo neben der Antike den meiſten Einfluß übte. Die Aneignung helleniſcher Form aber iſt frei von aller Aeußerlichkeit zu denken; ſie war etwas innerlich Nothwendiges und beſchränkte ſich nicht auf das Formale allein, ſondern bei dieſem Geſchäfte wurde das eigene Naturell mit dem Geiſte jener klaſſiſchen Kunſt geſättigt. Schinkel behauptete ſogar, daß „das klaſſiſche Studium der Kunſt eigentlich für die höhere ſittliche Ausbildung des Menſchen unerläßlich ſei, daß die wenigen Ueberreſte der Kunſt uns den geiſtigen Zuſtand des Alterthums weit deutlicher darſtellen als alle Schriftſteller; und daß allein ein echtes Studium, beſonders aber eine fleißige Uebung der Phantaſie auf dem Grunde klaſſiſcher Kunſt Harmonie in die geſammte Bildung eines Menſchen bringt, der einer ſpäteren Zeit angehört.“*) Bei einem ſolchen innigen Eingehen in das tiefſte Weſen des echten Hellenengeiſtes, — das auch Männer erzeugte, die im Leben als Charaktere von antiker Größe daſtanden, — hatten die Frommen es leicht, ihr Zeter über modernes Heidenthum zu erheben, aber Diejenigen werden einen ſchwereren Stand haben, welche dieſen Thatſachen der Geſchichte gegenüber die Träger unſerer klaſſiſchen Kunſt lediglich als Epigonen des Cinquecento ausgeben wollen. Wo eine Neubildung ſo von Innen heraus, mit Benutzung aller Hülfsmittel doch ſo ureigen, ſtattgefunden hat, wie in der deutſchen Kunſt ſeit Winckelmann, wird man ſich ſchon entſchließen müſſen, oberflächlichen und ſcheinbar bequemen Meinungen zu entſagen, und ſich zu einem würdigen Verſtändniß des geſchichtlichen Herganges anzuſchicken.

Bei jener Innigkeit aber, mit welcher der deutſche Geiſt ſich an das Alterthum hingab, und nur durch dieſe Hingabe, ohne ſich der tieferen Eigenſchaften ſeiner Nationalität zu entäußern, ein Wiederaufleben der Kunſt erreichte, darf man wohl ſagen, daß unſere Kunſt eine zweite Renaiſſance, eine Wiedergeburt der griechiſchen Schönheit aus deutſchem Geiſte iſt. Oder umgekehrt, wie Winckelmann der deutſchen Kunſt gleichſam in der Taufe dieſen Namen gegeben, ſo kann man mit Luther-

*) Nachlaß II. 213. — III. 361

schem Worte sagen, daß diese Taufe für sie ein Bad der Wiedergeburt im griechischen Geiste war. Auch unter anderen Bildern ist diese engste Vereinigung gefeiert worden, und wie man sie durch das Gleichniß einer Wiedergeburt wollte begreiflicher machen, so hat man auch von einer Vermählung griechischer Schönheit und deutschen Geistes gesprochen, und Göthe's Fabel von der Vermählung des Faust und der Helena gern heran gezogen. Der Drang der Nation, dies Verhältniß als ein recht ursprüngliches und urwüchsiges zu bezeichnen, führte unwillkürlich zu den natürlichsten Beziehungen des Menschen: dem Bilde von der Rückkehr der Kunst in den Mutterleib und ihrer Wiedergeburt zu neuem Dasein, sowie dem Gleichnisse von der Vermählung der für einander bestimmten Gatten zur vollkommenen Harmonie. Wer dies nicht versteht, dem ist nicht zu helfen; der mag ruhig mit dem ABC der Kunst und der Geschichte anfangen. Vielleicht aber ist ihm die Mittheilung nützlich, daß schon im sechsten Jahrhundert der bekannte Jornandes über unsere stammverwandten Vorfahren, die Gothen, sagte, daß sie an Geist unter allen fremden Völkern hervorragten und daß sie fast wie die Griechen wären; — oder daß ein Lorenzo Ghiberti einen uns unbekannten deutschen Meister vom Anfange des 15. Jahrhunderts auf gleiche Höhe mit den griechischen Bildhauern stellt.*) —

Ganz neue Gesichtspunkte für die Betrachtung bilden sich nun aber sofort, wenn man an eine Vergleichung der beiden Kunstepochen, der Renaissance in Italien und der in Deutschland geht, und es stellen sich da eine Reihe von Fragen auf, deren wichtigste sich so zusammenfassen lassen:

Liegt in der deutschen Kunst gegenüber der italienischen ein Fortschritt im historischen Sinne?

Und stehen, absolut beurtheilt, die höchsten Leistungen der Deutschen denen der Italiener künstlerisch nach?

Keineswegs so leicht und einfach ist die Beantwortung dieser Fragen, als es zuerst scheinen mag, denn die Meisten werden hier nach vorgefaßten Meinungen und nach ihren subjectiven Ansichten entscheiden. Zu

*) S. hier S. 47.

einer gewissen Objectivität wird man nur gelangen können, wenn man sich zuvor an die wesentlichsten Punkte der Gemeinsamkeit und des Unterschiedes beider Perioden erinnert. Es müßte gleich zu unseren Ungunsten stimmen, daß die italienische Renaissance von Giotto bis Michelangelo, also fast 250 Jahre in aufsteigender Linie sich bewegte, während bei uns diese Epoche auf ein halbes Jahrhundert, höchstens auf 70 Jahre, sich zusammenzieht, — daß die italienische Kunst in geschlossener Geistesströmung aus religiösem Boden hervorging und erst von der Antike die reifere Form und das edlere Vorbild entlehnte, während die deutsche, dieses sicheren Grundes ermangelnd, gleichsam nur die letzte Aeußerung eines allgemeinen geistigen Aufschwunges der Nation war. Während die italienische Kunst im innersten Lebensbedürfniß des Volkes Gegenstand und Dasein fand, sah sich die deutsche darauf hingewiesen, erst das Bedürfniß für die Kunst im Volke zu wecken. Jene ward getragen durch die Kirche, durch Fürsten und Republiken, Körperschaften und einzelne Personen, diese trat revolutionär auf und mußte betteln gehen, bis sie aus eigener Kraft so dastand, daß die Fürsten der Mühe werth hielten um sie zu buhlen. Wenn nun aber trotz dieser für Italien günstigen Umstände schon ein Alberti klagte über die verlorene Kunsttradition und die Alten glücklich pries, denen es leichter war, groß zu werden, was sollten unsere Künstler sagen, denen nicht blos die Tradition der Kunst, sondern auch die des Kunstbedürfnisses und des Kunstsinnes im Volke fehlte, die nicht in der Religion die Gegenstände ihres Schaffens fanden, die von dem Neide und der Dummheit geplagt und verfolgt, und die endlich, wenn das Glück gut wollte, nur zu oft in ein Amt gesteckt wurden, das ihnen Zeit und Begeisterung stahl! Wie viel Kraft hat ein Schinkel in untergeordneten Dienstgeschäften verlieren müssen, mit welchen Kleinlichkeiten wurde ein Cornelius (auch in München) geplagt, wie wurde ein Rahl mißhandelt, ein Genelli mißachtet! von Carstens, der geradezu ein Märtyrer der Kunst ist, gar nicht zu reden. Ohne allen traditionellen Boden, in revolutionärer Selbsterhebung kämpfend, ohne alle Pflege, später von zersetzenden Geistesrichtungen und Interessen bestürmt, ist die deutsche Kunst aufgewachsen. Ihr Stern hat sie durch alle Widerwärtigkeiten glücklich hindurch geleitet; allein wie müssen diese Zustände abstechen gegen die der

italieniſchen Kunſt, die im geſammten Leben und Streben den reichſten und empfänglichſten Boden für ihr Gedeihen und ihre Entfaltung fand. So ſcheint es, entfernt ſich die Menſchheit mehr und mehr von dem gänzlich auf naivem Kunſtſinn beruhenden Daſein, und wie ſich in dieſem Betrachte Italien zu Griechenland verhalten mag, ſo kaum verhalten wir uns noch zu Italien. Was die Menſchheit an intellectuellem Beſitze gewinnt, ſcheint ſie an äſthetiſchem einzubüßen, doch muß uns hierüber die nur von Schwarzſehern geleugnete, doch unzweifelhafte, moraliſche Vervollkommnung des Geſchlechtes tröſten. Dem Freunde des Schönen wird man aber verzeihen, wenn er ungeachtet dieſer Einſicht dennoch klagt:

„Schöne Welt, wo biſt du? Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.“

Doch er vergeſſe nicht, daß dieſe ſchöne Welt für ſehende Augen noch fortlebt in den Trümmerfeldern zerſtörter Städte, in den Götterbildern, die das Erdreich wieder zurückgab, und daß ſie befruchtend eingewirkt hat auf ſpäte und ſpätere Jahrhunderte. In fremde und ferne Menſchen hat ſie Keime des Schönen und Idealen gelegt und das Bewußtſein des Dichters bekräftigt, daß die Sonne Homer's auch uns ſcheint!

Mit der Abnahme dieſes äſthetiſchen Beſitzes in der Menſchheit und der Zunahme des intellectuellen ſehen wir folgerichtig die Theorie mehr und mehr an Bedeutung gewinnen. Schon die Renaiſſance leiſtete hierin Starkes, allein nie war jene zu ſolchem Maße und ſolchem Einfluſſe herangewachſen, wie wir dies in Deutſchland ſeit Winckelmann und Leſſing geſehen haben. Nie zuvor haben die Künſtler ſo viel und ſo vierlerlei geleſen, nie iſt über die Kunſt ſo viel und ſo vielerlei geſchrieben worden als in unſerer Zeit. Weſentliche Anregungen, ganz folgenſchwere Offenbarungen ſchöpften die Künſtler aus Büchern, und es iſt klar, daß bei ſteigender Kenntniß der Theorie das unmittelbare Schaffen leiden muß. Wir müſſen es deshalb als eine beſondere Glücksfügung anſehen, daß z. B. Thorwaldſen und Cornelius, beide in ihrer Art, gar keine methodiſche Bildung beſaßen. Mag dies paradox klingen, und es wäre es, wenn man es auf die Spitze triebe, ſo wird man doch die wahre Meinung

erkennen, wenn man sich fragt, ob jene Männer unter der Voraussetzung einer gediegenen wissenschaftlichen Bildung noch möglich und denkbar seien? Sie jedoch sind im Verein mit einigen anderen Künstlern Ausnahmen. Die meisten besaßen eine gute Bildung, für die es alsdann nur in der höchsten Begeisterung oder in einer starken Sinnlichkeit ein Gegengewicht gab, welches vor der Reflexion im Kunstschaffen bewahrte. So hatte die deutsche Kunst selbst in den edelsten und besten Vorzügen ihrer Zeit eine ihr gefährliche Klippe mit richtigem Instinct zu umschiffen und doch bei dieser Fahrt kostbare und unentbehrliche Schätze von jener Klippe mit fortzuführen.

Alles dies war einst in Italien ungleich vortheilhafter; doch auch in fast allen diesen Punkten liegt eine enge gewisse Verwandtschaft vor. Im Großen war beiden Zeitläuften gemeinsam die Menge der Erfindungen, Entdeckungen und wissenschaftlichen Eroberungen, sowie die kräftigen Anfänge einer neuen, vom Sinnlichen sich freier machenden religiösen Bewegung und vornehmlich in kunstgeschichtlicher Hinsicht der bewußte Rückgang zum Alterthum und dessen Kunst.

Was aber Italien an Dauer seiner Kunstblüthe und an Gunst der öffentlichen Verhältnisse für sich hatte, das ersetzte Deutschland durch Umfassung des Gesammtgebietes aller Künste und durch die Kühnheit und Gewalt seiner schöpferischen Kraft. Und wenn in Italien die schönsten Werke der Malerei zugleich in gewissem Sinne die Blume nationaler Leistungen sind, wenn Italien, außer vielleicht dem Dante, nicht Einen Geist hervorgebracht, der so allgemein in den Besitz der ganzen gebildeten Welt übergegangen wäre, wie Rafael und Michelangelo, so muß mit Stolz hervor gehoben werden, daß die deutsche Kunst gleichsam nur ein Flügel in dem Prachtbau ist, den die Nation seit ihrem Wiederaufleben errichtet hat und in welchem einträchtig neben jener auch Tonkunst, Dichtung, Philosophie und besondere Wissenschaften wohnen. Wollte man nur, wie dies geschehen, die Musik allein in diesen Prachtbau eintreten lassen, indem man meint, sie allein habe eine zuvor nie erlangte Höhe erreicht, sie allein sei die wahre Signatur des Zeitgenius, so machte man sich doch einer sehr schülerhaften Urtheilsfähigkeit schuldig, denn Winckelmann und Lessing, Schiller und Göthe, Kant und Humboldt gehören mit dem unbedingten nämlichen

Rechte zur Signatur jenes Genius, und sie gehören ebenso der Menschheit an, wie Gluck, Mozart und Beethoven. Uns soll man durch solche Afterkritik nicht im Geringsten bestimmen wollen. Mit vollem Bewußtsein von der Größe ihrer That werden wir die Namen von den Helden der deutschen Kunst neben jene großen Namen setzen, sie allesammt als die Söhne des einigen deutschen Geistes erkennen und verehren, und mit dem Hinweise auf die Geschichte sie gegen jede Verunglimpfung, wie etwa die eines Epigonenthums und dergleichen, für Vernünftige sicher stellen. Geht doch aber eine beklagenswerthe Krittelsucht sogar soweit, daß sie nicht bloß die Kunst, sondern überhaupt die Leistungen des deutschen Geistes entnationalisiren möchte! Erscheinungen, die so aus den Tiefen des Volksgeistes emporgewachsen sind, müssen von selbst national sein; denn was heißt national anders? Der Kurzsichtige will aber nicht begreifen, daß die deutsche Nationalität in unsren Tagen weitere Grenzen und größere Weltbürgerlichkeit besitzt als die hellenische in ihren Tagen.

Nach dieser Darstellung kann es nicht überraschen, wenn wir der Ansicht sind, daß die deutsche Renaissance die italienische in einigen Richtungen übertroffen, in anderen nicht erreicht habe; und hiermit nähern wir uns der Beantwortung jener beiden oben gestellten Fragen.

Die Vorzüge unserer Kunst an sich und gegenüber der italienischen bedingen naturgemäß zugleich ihre Schwächen, ganz so wie wir dies in Bezug auf die italienische Kunst an sich bereits bemerkten. Indem die deutsche Kunst ohne Tradition und nur von Inspiration getrieben revolutionär auftrat, sah sie sich unwillkürlich in allen technischen Dingen so zu sagen auf dem Trockenen. Man mußte ganz von vorn anfangen, und wenn die Kunst damit eine heilige Keuschheit und Reinheit sich sicherte, so litt sie lange an dem Mangel gewisser Geschicklichkeiten und äußerlicher Vollkommenheiten. Dies stellt sie für alle Diejenigen gegen die italienische Kunst in Nachtheil, welche die technische Vollendung höher schätzen, als den schöpferischen Gedanken; und da diese Classe von Kunstfreunden zahlreicher ist als jene andere, so wurde seit Carstens der Malerei vielfach der Tadel mangelhafter Färbung und Technik vorgeworfen, und ihr selbst das Recht auf ihren Namen streitig gemacht; man wollte ihre Träger als Kartonzeichner, doch nicht als Maler gelten

lassen. Solches Urtheil ist nur zu vertheidigen bei gänzlicher Nichtbeachtung der geschichtlichen Bedingungen; aber seine relative Richtigkeit bereitwillig zugestanden, was beweist es? Daß jene Kunstfreunde noch sehr weit von der Erkenntniß des Wesentlichen entfernt sind. „Denn Nichts in einem Gemälde spricht so, wie die wahre Farbe. Sie redet zum Dummen wie zum Weisen. Ein Halbkenner wird an Meisterwerken der Zeichnung, des Ausdrucks, der Composition vorübergehen, ohne still zu stehen; den Coloristen aber hat das Auge niemals vernachlässigt.“ Derartige Behauptungen kann doch nur ein deutscher Idealist aufstellen; sie scheinen ja wie auf Carstens und Cornelius, Overbeck und Schnorr, Genelli und Schwind gemünzt zu sein. Wie aber, wenn sie möglicherweise von einem Franzosen der Zopfzeit herrührten, wenn Diderot ihr Verfasser wäre? Ich werde mich hüten, so Etwas zu verräthen; und wer von der weniger vollkommenen Technik der deutschen Kunst den alleinigen oder hauptsächlichen Maßstab hernimmt für ihre Beurtheilung, besonders im Vergleich mit der italienischen, der mag dies ungestört weiter treiben. Wenn deshalb in den höchsten Werken der deutschen Malerei nicht jene reizvolle sinnliche Harmonie der Erscheinung erreicht wurde, wie namentlich bei Rafael, so hat dies die bündigsten geschichtlichen Gründe. Und nehmen wir hierzu noch die angedeuteten ungünstigeren allgemeinen Umstände, so werden wir die Schattenseiten der deutschen Kunst im Vergleiche zur italienischen so ziemlich beisammen haben.

Zu ihren Vorzügen gehört in erster Linie ihre Universalität. Sie hat das gesammte Gebiet der Kunst umfaßt, hat die Bereiche aller Künste formal und stofflich erheblich erweitert, hat die poetischen Gedanken der Kunstschöpfungen ungeahnt vertieft, und hat mit Glück jede Kunst in der ihrem innersten Wesen entsprechenden Weise auszuüben gesucht. Gehen wir aber auf den Kernpunkt unserer gegenwärtigen Betrachtung ein, so werden wir zu untersuchen haben, ob unsere Kunst dem griechischen Alterthume näher steht als die italienische, derart daß, wenn wir diese die römische Renaissance nennen, wir jene als griechische Renaissance bezeichnen dürfen; oder mit anderen Worten, ob unsere Künstler ihrer eigenen Natur nach dem innersten Wesen des griechischen Kunstgeistes näher standen als die Italiener. Um diese Verhältnisse mit Klarheit einzusehen, um den

klassischen Geist und Styl in den besten Werken der neueren deutschen Kunst zu erkennen, muß man freilich Geist und Styl in der Dichtung und Kunst des Alterthums recht lebendig verstehen; und dies ist nicht Jedermanns Sache. Doch machen wir den Versuch.

Als ich vor Kurzem zu Rom mich aufhielt, hat mich dieser Gedanke lebhaft beschäftigt, und ich erinnerte mich eines Umstandes, den ich hier berichten muß. In meinem „Cornelius" hatte ich in Bezug auf die Glyptothek u. A. auch gesagt, daß „wir dort zugleich die vertiefte und veredelte geistige Auffassung des Alterthums im Vergleich zu jener früheren der Heiterkeit, die zuweilen nahe an Gaukelei streifte, besonders wahrnehmen." Diese harmlose Bemerkung hat die ernsteste Mißbilligung von Seiten des Herrn A. Teichlein in München gefunden, welcher in seiner sonst geschätzten Besprechung meines genannten Buches ein Langes und Breites darüber redet. Zwar mußte ich mir sagen, daß er die Meinung meiner Worte ins Ungemessene übertrieb, allein ich wollte seinen Einwand doch zu einem Maßstabe benutzen für die Beurtheilung der Richtigkeit oder Unrichtigkeit jener Aeußerung. Bei der Betrachtung mancher Kunstwerke in Rom habe ich mich denn dieser Dinge erinnert, ich bin aber zu keinem andern Ergebniß gekommen.

Schon bei Winckelmann finden wir im Großen und Ganzen eine Bestätigung dieser Meinung. Er sagt z. B.: „Ist ein Künstler mit persönlicher Schönheit, mit Empfindung des Schönen, mit Geist und Kenntniß des Alterthums begabt gewesen, so war es Rafael, und dennoch sind seine Schönheiten unter dem Schönsten in der Natur. Ich kenne Personen, die schöner sind als seine unvergleichliche Madonna im Palast Pitti zu Florenz und als Alcibiades in der Schule von Athen. Die Madonna des Correggio ist keine hohe Idee, noch die von Maratta in der Gallerie zu Dresden, ohne Nachtheil von den ursprünglichen Schönheiten in der Nacht des Ersteren zu reden: die berühmte Venus von Tizian in der Tribune zu Florenz ist nach der gemeinen Natur gebildet. Die Köpfe kleiner Figuren von Albano scheinen schön; aber vom Kleinen ins Große zu gehen, ist hier fast, als wenn man nach Erlernung der Schiffskunst aus Büchern die Führung eines Schiffes im Ocean unternehmen wollte. Pouſſin, welcher das Alterthum mehr als seine Vorgänger untersucht, hat

ſich gekannt und ſich niemals ins Große gewagt." *) Winckelmann alſo vermißte in dieſen Werken jene nur bei den Griechen heimiſche Schönheit. Doch unterſuchen wir dies und fragen wir uns weiter, wie die italieniſche Kunſt denn überhaupt das Alterthum aufgefaßt, in welchen Denkmälern ſie hiervon Zeugniß abgelegt hat? Denn hierin gipfelt naturgemäß ihr Verhältniß zur Antike überhaupt.

Michelangelo hat ſehr wenig antike Stoffe behandelt, und wo er es that, hat er ſie, mit wie großer Meiſterſchaft immerhin, doch nicht im antiken Sinne durchgeführt. Sein trunkener Bakchus, ſein ſterbender Adonis und der ſogenannte Apoll in den Uffizien werden ſtets Bewunderung für ihren Meiſter einflößen wegen ihrer anatomiſchen und pſychologiſchen Vollendung, wegen der kühnen Genialität ihrer Anlage, allein ſie ſind ohne klaſſiſche Idealität, um einen techniſchen Ausdruck Winckelmann's zu gebrauchen, „nach der gemeinen Natur" **) gebildet. Jacopo Sanſovino ſteht der Antike formal ungleich näher, aber der Umfang ſeines Talentes iſt nicht ſo unvergleichlich, als daß er eine hier für unſeren Zweck maßgebende kunſtgeſchichtliche Bedeutung hätte. Rafael's mythologiſches Hauptwerk iſt die Farneſina. Mit unendlichem Entzücken werden dieſe Malereien jedes empfängliche Herz erfüllen und es zu freudiger Heiterkeit, zu ſchöner Luſt erheben. Allein will Jemand behaupten, der rafaeliſche Olymp hätte einen wahrhaft olympiſchen Geiſt? die rafaeliſchen Götter wären wirklich Götter? Die beiden Deckenbilder ſind ziemlich willkürliche Zuſammenſtellungen meiſt nackter Figuren, und wenn man beim Cornelius

*) Erinnerung ü. d. Betracht. d. W. d. K.; Werke, dresdner Ausg. I. 250.

**) Bei Anwendung dieſes Ausdruckes verwahre ich mich gegen Mißverſtändniſſe. Hierzu veranlaßt mich beſonders C. Juſti's Winckelmann (I. Leipzig 1866. S. 398), wo dieſer Ausdruck unter die „Phraſen des bekannten akademiſchen Rothwelſch" verſetzt und wo geſagt wird: „als ob die Gemeinheit, mit der ein Maler für hohe Dinge gemeine Modelle auswählt, der Natur zur Laſt falle." Dieſer wohlgezielte Schuß geht neben der Scheibe weit ins Blaue. Denn jener Ausdruck will nicht entfernt eine moraliſche oder äſthetiſche Kritik der Natur ausüben, nicht ſagen, die Natur ſei gemein, ſondern behaupten, gewiſſe Kunſtwerke ſeien nicht mit künſtleriſchem Style, ſondern einfach nach der Natur, wie ſie gemeinhin iſt, gearbeitet. Ich erinnere an verwandte Ausdrücke: im gemeinen (d. h. gewöhnlichen) Leben; — gemeines (d. h. allgemeines deutſches) Recht; — gemeine Laſten und Pflichten; — gemeines Wohnzimmer (bei Göthe in den „Aufgeregten"), u. ſ. w. Vergl. S. 450.

tadelte, daß er den Dionyſos in den Olymp treten ließ, ſo wird man nicht billigen, daß beim Rafael nicht bloß der Bakchus, ſondern auch der Janus und anderes Volk bei den Göttern hauſen. Allein dieſes wäre am Ende eine Nebenſache, die Hauptſache bleibt, daß dieſe göttliche Heiterkeit uns zwar entzückt, daß ſie aber mit dem Alterthum und dem tieferen Geiſt der klaſſiſchen Mythologie nur eine geringe innere Verwandtſchaft hat. Auch in formaler Beziehung erhebt ſich die Farneſina bei allen Vollkommenheiten des Styles und der Compoſition nicht über die Grazie, und Winckelmann frug deshalb ſchon mit Recht: „Hätte nicht Rafael, der ſich beklagte, zur Galatea keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derſelben von den beſten ſyrakuſaniſchen Münzen nehmen können, da die ſchönſten Statuen außer dem Laokoon zu ſeiner Zeit noch nicht entdeckt waren? Weiter als dieſe Münzen kann der menſchliche Begriff nicht gehen.“ *) Daß Rafael bei dem damaligen Stande der antiken Hülfsmittel und bei ſeinem italieniſchen Naturell ſo Unerreichtes hinſtellen konnte, wird ihm zum unſterblichen Ruhme gereichen; doch wird man zugeben müſſen, daß er die hohe Schönheit der griechiſchen Kunſt nicht in ſeine Geſtalten gelegt, daß er den Stoff nicht in antiker, ſondern in italieniſcher Weiſe behandelt hat. Hiermit kann unmöglich ein Tadel gegen jenes Werk ausgeſprochen ſein, es ſoll ja nur eine gewiſſe Eigenſchaft ſeines künſtleriſchen Weſens feſtgeſtellt werden. Worin dieſe beſtehe, wird Jeder um ſo leichter einſehen, wenn er ſich den geigenden Apoll auf dem Parnaſſe vergegenwärtigt. Schon dem alten ehrlichen Seume, der wahrhaftig kein Krittler war, kam dies befremdend vor. Von der atheniſchen Schule hingeriſſen, ſagt er: „Ich würde vor dem erhabenen Geiſte des Künſtlers voll drückender Ehrfurcht zurückbeben, wenn ich nicht an der andern Wand ſeinen Parnaß ſähe, auf welchen er als den Apoll den Kammerdiener des Papſtes mit der Cremoneſer Geige geſetzt hat. Aber ich möchte doch lieber etwas angebetet haben, als eine ſolche Vermenſchlichung ſehen — den Apoll mit einer Cremoneſer Geige!“ **) Was aber die Schule von Athen in Abſicht der ebenmäßigen Auffaſſung des antiken

*) a. a. O. I. S. 251. — **) Spaziergang nach Syrakus. Leipzig 1851. II. 159.

Geiſtes betrifft, ſo wird man auch hier ſich beſcheiden müſſen. Sie iſt eine bewunderungswerthe Vereinigung würdiger Charaktertypen in idealer Gewandung, der ein gelehrter Helfer die Namen gab; und wenn wir in den Geſtalten des Platon und Ariſtoteles, des Sokrates eben künſtleriſche Typen für dieſe Männer erblicken, ſo iſt damit noch nicht geſagt, daß ein in das innere Weſen des Künſtlers übergegangener griechiſcher Kunſtgeiſt hier gewirkt habe. Wer dürfte zu behaupten wagen, daß Rafael nicht dieſem Geiſte eng verwandt geweſen, und daß er bei genügenden Vorbildern und deutlichem Willen auch die Strenge in der Idealität eines Phidias errungen? Allein darauf hinaus war das ganze Kunſtſtreben der Renaiſſance nicht gerichtet. Von dem tiefen Ernſte, der ſittlichen Würde, der dichteriſchen Erhabenheit des Alterthums findet ſich in der Auffaſſung antiker Stoffe durch die italieniſche Kunſt kaum eine Spur; und ebenſo hatte ſie keinen Beruf, der ſtillen Einfalt und ruhigen Größe der alten Kunſt, im höchſten Sinne verſtanden, nachzuſtreben. Sie hielt ſich ſtofflich an den heiteren Seiten der alten Dichtungen und erſetzte in der Darſtellung die hohe Schönheit durch Grazie.

Aber faſt nur in Rafael erhielt ſich dies Verhältniß auf einer ſo erfreulichen Stufe. Die antiken Figuren eines Benvenuto Cellini, eines Johann von Bologna zeichnen ſich durch alles Andere, nur nicht durch antiken Geiſt aus, wie denn überhaupt die geſammte italieniſche Plaſtik als Ganzes das antike Stylgefühl nicht kennt. Von ihrem höchſten Vertreter Michelangelo könnte man ſagen: er idealiſirt den Naturalismus, während die Antike den Realismus der Natur zur Idealität erhebt. Guilio Romano, der jedoch in manchen Stücken dem wahren Geiſte griechiſcher Kunſt ganz beſonders nahe ſtand, ließ ſich gerne zu ausſchweifenden Scenen verführen und zog jene heitere Grazie Rafael's nicht ſelten ins Gemeine herab. Correggio's zauberiſche Bilder aus der alten Mythologie wird Niemand mit dem idealen Weſen der dargeſtellten Scenen in Uebereinſtimmung halten; er wandelte Rafael's heitere Grazie in eine mehr ſinnliche Grazie um, und wenn er uns gefangen nimmt, ſo thut er es durch den unwiderſtehlichen maleriſchen wie ſtofflichen Reiz dieſer Grazie in ſeinen Werken. Guido Reni's Aurora im Palazzo Roſpiglioſi zu Rom iſt wieder mehr im Sinne Rafael's gehalten; aber Domenichino's be-

rühmtes Preisschießen der Diana im Palazzo Borgheſe iſt, von den großen Vorzügen der Malerei abgeſehen, ſchon eine ganz gewöhnliche Geſchichte ohne echte Poeſie und ganz ohne antiken Geiſt. Die Venetianer verfallen in Allegorien, die mit dem Alterthume nur noch die Namen einzelner Geſtalten gemein haben, ſonſt nichts. Jedem Leſer wird es auffallen, daß ich die Galleria de' Carracci im farneſiſchen Palaſt zu Rom noch nicht genannt habe; dies hat darin ſeinen Grund, daß die Illiberalität des Franz von Bourbon, ehemaligen Königs beider Sicilien, dieſen von ihm bewohnten Palaſt völlig unzugänglich hält. Um jedoch noch jene Eigenſchaft, von der ich ſagte, daß ſie nahe an Gaukelei ſtreife, durch ein Beiſpiel anzudeuten, will ich nur an die tändelnden Stücke eines Francesco Albano erinnern.

Indem man dieſe Erſcheinungen gemeinſam aus dem italieniſchen National- und aus dem geringeren Einfluß der griechiſchen Antike auf die damalige Bildhauerei und Malerei erklärt, giebt man die hiſtoriſche Berechtigung und den eigenthümlichen künſtleriſchen Werth derſelben bereitwillig zu. Iſt jedoch vom Urſprunge her das deutſche Weſen dem griechiſchen näher verwandt, und ſuchte der deutſche Geiſt mit vollkommenem Bewußtſein ſeit Winckelmann die klaſſiſche Antike auf, ſo wird man es natürlich finden müſſen, daß eine ſo umfaſſende und reiche Nationalität, gebildet nun in der Schule der Alten, auch Schöpfungen hinſtellen mußte, die nach Inhalt und Form dem Alterthume näher ſtehen. Ich muß bekennen, daß es mir Ueberwindung koſten würde, Angeſichts der Thatſachen, dies im Einzelnen noch zu beweiſen, zumal Derjenige, welcher Carſtens, Schinkel, Thorwaldſen und Cornelius verſteht, eines ſolchen Beweiſes nicht bedarf, Der aber, welcher dieſe Künſtler nicht verſteht, durch unſern Beweis ſchwerlich überzeugt werden würde. Denn in der Kunſt kommt ja Alles darauf an, ſelbſt zu ſehen und zu empfinden. Der Hauptzweck von Erläuterungen, wie der vorliegenden, wird immer darin beſtehen, daß ſie Geſichtspunkte für die Betrachtung an die Hand geben; ſie können ſtets nur Dienerinnen für die eigene Betrachtung ſein; dieſe aber nie erſetzen, — von ihren rein hiſtoriſchen oder philoſophiſchen Zwecken natürlich abgeſehen. Längſt aber haben Einzelne jenes Verhältniß empfunden und erkannt. Sang doch ſchon 1827 Platen in ſeinem Abſchiede aus Rom:

Manchen Geist zwar schafft die beseelte Natur, der Griechenlands
blos noch dem Stumpfsinn hieroglyphische Schönheit
kennt und hold ausbildet unsterbliche Form. Aufweckt an dem rosenumhauchten
Silbergeplätscher des Bergquells wieder er
alten, olympischen Tanz:
so erschuf Thorwaldsen aus
Götterdämmerung Tageslicht. —

Soll ich also meine Meinung zusammenfassen, so gestehe ich der italienischen Kunst alle bisher allgemein angenommenen Vorzüge mit vollem Enthusiasmus zu, allein ich verlange, daß man die deutsche nicht mit dem Maßstabe jener messe, sondern sie aus dem ureignen Wesen des deutschen Volkes und aus der Geschichte begreifen lerne. Die deutsche Kunst wäre zu mißachten, wenn sie nicht, trotz aller Mängel, die sie haben mag und hat, gegenüber aller bisherigen Kunst entschiedene Fortschritte zeigte. Denn nur dasjenige Neue beruht auf wahrem Grunde und ist lebensfähig, welches nach irgend einer Richtung hin die allgemeine Cultur der Menschheit fördert. Diese Fortschritte nun aber im Ganzen und Einzelnen darlegen und entwickeln, hieße eine Geschichte der deutschen Kunst schreiben. Ich bin der Ansicht, daß diese Kunst die von ihr einst, ehe sie da war, gehegten Hoffnungen erfüllt hat, daß sie eine aus nationalem Boden mit Nothwendigkeit emporgewachsene, in der Schule des klassischen Alterthums gebildete Kunst ist. Deshalb strebt sie über die Nationalität hinweg zu einer höheren, allgemein menschlichen Gültigkeit. Aber sie giebt die Bedingungen ihres Ursprunges nicht auf. Und wie sie nur als ein Ast an dem Gesammtbaume deutschen Geisteslebens in Wahrheit entstand und blühte, und nur in diesem Zusammenhange richtig zu beurtheilen ist, so wird sie auch nur von Denen in künstlerischer Hinsicht wahrhaft verstanden und gewürdigt werden, die sich ästhetisch auf dem Grunde klassischer Kunst gebildet haben. Daß dies überhaupt und allgemein nothwendig sei, haben wir schon vorhin angedeutet, daß aber in den Werken der Alten der reinste Maßstab höchster Schönheit liege, ist eine Behauptung, die seit Winckelmann zum Credo der Kunst gehört. „Wer die besten Werke des Alterthums nicht hat kennen lernen, — so sagt er u. A. — glaube nicht zu wissen, was wahrhaftig schön ist; unsere Begriffe werden außer dieser

Kenntniß einzeln und nach unserer Neigung gebildet sein." *) Und Winckelmann, der so sprach, hatte noch nicht einmal die vollkommensten griechischen Werke, die Skulpturen des Parthenon, gesehen!

Ich verhehle mir nicht, daß wir gegenwärtig in der seit etwa 25 Jahren absteigenden Bewegung nicht mehr sehr fern von dem Zeitpunkte sind, wo unsere klassische Kunst wahrscheinlich ihre Grenze, wenn auch vielleicht nicht ihre letzte, finden wird. Ausgezeichnete realistische Talente sind inzwischen aufgetreten und haben den lauteren Beifall geerntet; allein selbst diesen droht Gefahr. Denn dürfen wir uns verhehlen, daß wir fast da wieder angelangt sind, wo „der Endzweck der Kunst sich im Vergnügen" erfüllen soll? Alle unsere klassischen Männer seit Winckelmann haben hiergegen geeifert. Carstens fand seine Religion in der Kunst, und die Kunst war ihm eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren. Nach Cornelius „soll sie nicht bloß ein Confect für die Tafeln der Großen und Reichen, sie soll eine kraftvolle Speise für Alle sein, eine zweite Natur gleichsam, soll sie wie die Sonne ihren Glanz über Große und Kleine, über Reiche und Arme verbreiten." Rahl verlangte, „daß die Kunst in ihrer alten Würde und Herrlichkeit bestehe, und nicht zu eitlem Modekram und müßigem Spielzeug herabsinke." Schinkel wollte, daß „das Schöne eine der Basen der Existenz sei, auf welcher das vernünftige Leben sich auferbaut. Ohne diesen Grund ist Kampf mit der Barbarei." Und so ließen sich noch viele verwandte Aeußerungen anführen. Sie laufen alle darauf hinaus, daß die Kunst ein heiliges, unentbehrliches Gut der Menschheit sein soll; und dieser Grundsatz ist durch die ganze klassische Richtung unserer Kunst maßgebend gewesen. Im Einzelnen und im Stillen wird er noch befolgt. Allein gestehen wir es uns ganz ehrlich, bei einem Theile der Künstler ist die Kunst bereits statt jener heiligen Göttin die tüchtige Kuh, die sie mit Butter versorgt, geworden, und bei einem großen Theile des Publikums wird sie als eine Dienerin des Luxus betrachtet.

Ich will hier schließen, ohne mich auf dies Thema, das für uns nicht mehr zur Sache gehört, einzulassen. Mir lag daran, unsere klassische Kunst vor ungerechten Angriffen zu schützen und die Eigenthümlichkeiten

*) A. a. O. I. 252.

ihres Urſprunges in Erinnerung zu bringen. Jenen aber, welche die Kunſt ſeit Carſtens und die Forſchung ſeit Winckelmann ſo gern verkleinern, rufe ich zu: Macht es beſſer, weiſt beſſere Grundlagen nach. Wenn ihr jene Männer Epigonen nennt, was ſeid ihr dann? Prüfet euch mit Redlichkeit und tretet mit Ehrfurcht vor die unſterblichen Schöpfungen der großen Künſtler deutſcher Nation. Wenn nicht jedes Dichterwort zur Phraſe gemacht werden ſoll, ſo beherzigt die ſchöne Stelle aus Geibel's Schinkelliede:

„Segnend waltet ihr Gedächtniß
über uns, den Sternen gleich,
und in ihrer Kraft Vermächtniß
fühlen wir uns groß und reich —"

und bildet euch in Hingebung und Demuth an den künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Werken unſerer unſterblichen Vorfahren und an den Vorbildern, die ſie begeiſtert.

Ultramontane Kunstschreiberei.

— „Ist es gleich Unsinn, hat es doch Methode!“ In diesem klassischen Worte könnte ich so ziemlich mein Endurtheil zusammenfassen, nachdem ich eine Reihe ultramontaner Schriften und Aufsätze über Kunstdinge gelesen habe. Daraus folgt, daß zwar das Interesse an dem Stoffe selbst gleich null ist, daß wir aber verpflichtet sind, um der Methode willen jenen Erscheinungen einige Aufmerksamkeit zu widmen. Worin die Endziele dieser Methode bestehen, ist aus den bekannten Tendenzen jener Partei ersichtlich, und wir haben deshalb nicht nöthig, hier eine lange Einleitung zu machen. Wir wollen vielmehr ein kräftiges Beispiel aus der Menge herausgreifen, dies näher betrachten, wo es angemessen ist, auch eine Stelle aus dieser oder jener anderen Schrift heranziehen und so uns die Methode wie den Unsinn möglichst bequem vorführen. Zu jenem Beispiel aber habe ich ein Werk ausersehen, welches, wenn die Welt nicht so gräulich verderbt wäre, in der Glorie des Heiligenscheines strahlen und eine neue Epoche der Kunstschriftstellerei eröffnen müßte. Denn kein Geringerer als der „Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien Joseph Ritter von Führich“ ist der gelehrte Verfasser, kein Anderer als der „Buchhändler des heiligen Apostolischen Stuhles Carl Sartori in Wien“ ist der glückliche Verleger, nicht weniger umfassend und groß als „Von der Kunst“ ist der bescheidene Titel. Ein erstes Heft von 39 und ein zweites von 82 Seiten ist bereits erschienen, und so mag denn das neue Kunstevangelium, welches dies Werk bringt, männiglich der staunenden Menschheit bekannt werden. Ich beschränke mich hier auf die Offenbarungen, so im ersten Hefte kund gethan werden, und bemerke, daß die anmaßliche Beschränktheit und die weise sich dünkende Unwissenheit,

wie sie im zweiten Hefte vermehrt und gesteigert auftreten, mir die vollständige Lesung dieses letzteren Heftes zur moralischen Unmöglichkeit gemacht haben. Wir haben auch überflüssig genug am ersten.

Der Zweck des Ritters von Führich ist „Freude und Theilnahme an der Kunst zu erwecken", natürlich da, wo diese bisher fehlten. „Um dies zu können, muß mit der Hinwegräumung von Vorurtheilen begonnen werden." Damit er sich zu diesem Geschäfte stärke, erklärt der ritterliche Verfasser von vornherein, daß er „wie es sich von selbst versteht, jede Sylbe dem unfehlbaren Urtheile der Kirche unterwirft", und zugleich macht er einen starken Ausfall gegen die Wissenschaft der Kunst und Kunstgeschichte, denn nicht die Wissenschaft, sondern der Glaube sei der Grund aller Kunst. Und zu dem letzteren verhilft natürlich die Kirche. Sie giebt eine Versöhnung zwischen Seele und Leib, Idee und Darstellung, und dabei ist sie die Hüterin des wahren Ideales, also daß „die kirchliche Lehre von der Nothwendigkeit eines lebendigen Glaubens zu unserm Heile auch jeden gesunden Kunstbegriff involvirt." Um über die Art dieser Gesundheit keine Zweifel zu lassen, wird ausdrücklich der „heidnische Idealismus der Griechen" herbeigeholt, bei dem der Ritter von Führich „furchtbare Verzerrungen" entdeckt, und dessen „plastische Sculpturwerke" (– zu deutsch bildnerische Bildhauerwerke! —) er als „im Götzendienste dämonisch ausgenützt" verschreit. „Die einzig wahre Disposition, Kunst zu üben und zu lieben, durch sie das Gemüth zu ergreifen oder von ihr ergriffen zu werden, liegt in der Lebendigkeit der Auffassung aller Lehren der Offenbarung und der Kirche und ihrer Rückwirkung auf unser Leben." So führt der Herr Ritter seine nebelhafte Theorie vom alleinigen Ursprunge der Kunst aus dem Glauben weiter aus, aber alsobald steht er wieder mit dem Schwerte da und klopft auf die Philosophie und den Protestantismus los. Jene nennt er einen „spukhaften Elfentanz im Mondschein selbstgeschaffener Nächte", in dem „neuen Lichte" dieses erkennt er nur die „personificirte außermenschliche Finsterniß", also den leibhaftigen ††† Gott sei bei uns! Die Wirkung dieser entsetzlichen Zustände auf die Kunst bestätigt die Erfahrung. „Halten wir Umfrage bei den meisten Künstlern, welche nicht der Kirche angehören, jedoch von einem dunkeln Instincte getragen, auf ihrem traurigen Standpunkte der Kunst ihre

Würde gewahrt wissen, und sie nicht gänzlich im gemeinen Schlunde der Industrie und Gewinnsucht untergehen sehen wollen, und sie werden uns die schreckliche Antwort geben, welche ich dieser Tage in einer Biographie zu lesen Gelegenheit hatte: die Kunst war seine Religion."

Wer ist dieser unglückliche Mann, dessen Religion die Kunst war? Warum verschweigt der Herr Ritter den Namen und stellt sich höchst unritterlich hinter eine namenlose Phrase?*) Vielleicht in der Meinung, daß jener Unglückliche der Welt bekannter ist, als der Ritter von Führich! Mag sein, denn jener Unglückliche ist Carstens. Fernow sagt von ihm: „Seine Kunst war ihm Alles, sie war sein Element, seine Religion, seine Seligkeit, sein Dasein. — Statt nach der Lehre der neuesten Kunstweisheit die Kunst in der Religion (oder vielmehr in einem phantastischen, Gespenster brütenden Mysticismus) zu suchen, suchte und setzte er seine Religion in der Kunst." Jeder innerlich lebende Mensch, dem die Gottheit nicht von außen jedes Mal producirt werden muß, wenn er sie im Herzen empfinden soll, erkennt aus solchen Worten, welch einen hohen Grad von Läuterung und Heiligung ein Carstens erlangt haben mußte, wenn er in seinem Kunstschaffen sich eins mit Gott wußte, wenn er in seiner Thätigkeit den Hauch Gottes fühlte, wenn er seine Religion in die Kunst setzte. Von solchen Zuständen scheint der fromme Ritter keine Ahnung zu haben. Aber mag er auch nach Belieben seine abenteuerlichen Schmähungen gegen Wissenschaft und Protestantismus drucken lassen, das kann ja nur zum Ergötzen unbefangener Menschen dienen —, sein kindliches Mitleid mit dem Seelenzustande eines Carstens kann man ihm nicht ungestraft durchgehen lassen. Wie darf ein Maler von der zweifelhaften Berühmtheit eines Führich sich erlauben, mit seinem für das Verständniß eines Carstens gänzlich todten Sinn über diesen Grundstein der neuen deutschen Kunst vornehm aburtheilen zu wollen? Hat der fromme Künstler so alle Dankbarkeit verlernt, daß er nicht mehr weiß, wie viel auch er den kühnen und folgereichen Thaten eines Carstens verdanke? Doch wir werden noch stärkere Proben solcher frommen demüthigen Überhebung finden. Übrigens scheint es keinem Bedenken zu unterliegen, daß

*) Vergl. in Bezug auf diese beliebte Praxis hier S. 286.

der Herr Ritter den Namen unſers Carſtens auch deshalb unterdrückte, um die Beziehung ſeiner Rede auf andere Künſtler gänzlich frei zu geben. Und man hat den triftigſten Grund hierbei, zunächſt ſich an Rahl (ſ. S. 306—323) zu erinnern, auf den man dieſe ſtille, in chriſtlicher Liebe bereitete, Apotheoſe ganz treffend anwenden kann.

Nicht nur iſt für die Kunſt bei dem Künſtler der feſte Kirchenglaube unerläßlich, auch „von der Tiefe und Innigkeit unſeres Glaubens hängt die Erkenntniß der Kunſt und die Dispoſition für ihre Eindrücke ab.“ Folgt dann eine weitere Ausführung dieſes Gedankens, und eine Auseinanderſetzung des Unterſchiedes von Kunſt und Wiſſenſchaft, wobei das köſtliche Wort abfällt: „Unabhängig von der Offenbarung uns zu denken, iſt ebenſo verrückt, als wenn wir unabhängig von der Schöpfung, welche die erſte Offenbarung Gottes (vgl. S. 511.) iſt, uns denken wollten.“ Und nun erhebt ſich der Ritter wie ein zweiter Sanct Georg noch einmal furchtbar gegen den namenloſen Drachen unſers Carſtens. Er ſagt: „Die Kunſt ohne Offenbarung wird ihr eigener Götze, und allerdings kann der Künſtler, der dieſen Unglücksweg eingeſchlagen, von jener nimmer ruhenden, unſichtbaren, finſteren Macht dahin gebracht werden, das Zeugniß ſeiner Treuloſigkeit in die Worte zu faſſen: die Kunſt iſt meine Religion.“ Daß Vernunft und Wiſſenſchaft doch nicht ſo zu verachten ſind, möchte man beinahe annehmen, wenn man ſich vorführt, wie der Ritter von Führich ein paar Seiten vorher „die Kunſt als das ideale Leben Gottes in der Menſchheit“ erklärt: wie kann es nun ſein, daß das ideale Leben Gottes in der Menſchheit ſein eigener Götze werde und treulos der finſteren Macht anheim falle? Nicht die Kunſt, ſondern vielmehr jener alberne, Vernunft und Wiſſenſchaft hochmüthig verachtende Glaubensdünkel wird ſein eigener Götze, und gerade dieſer letztere eben „läuft — wie Fernow ſehr richtig bemerkt — Gefahr, ein Abgötter zu werden, der vor ſeinem eigenen Machwerk niederkniet.“

Ein ergötzlicher Mangel vernünftiger Wiſſenſchaftlichkeit und Logik bezeichnet überhaupt die ganze Schrift des Ritters von Führich, welche die ungeordneteſte Anhäufung von Vergötterungen und Lobpreiſungen der Kirche und kirchlichen Kunſt, gemiſcht mit luſtigen Ausfällen auf alle, dem Verfaſſer unverſtändlich gebliebenen und deshalb verhaßten, Gebiete menſch-

licher Thätigkeit ist. Diese große Schwäche muß der ritterliche Verfasser selbst geahnt haben, denn er erklärt S. 17 ausdrücklich, daß er nur für Leute schreibt, welche der Kirche angehören. Und dazu hat er guten Grund, denn er möchte sein Geschriebenes jeder ernsten Kritik (wenn anders eine solche hier noch möglich wäre!) gar zu gern entziehen. Ist doch den Bösewichtern, die da in der Finsterniß wandeln, alles Mögliche, selbst ein Tadel der Schrift des Ritters von Führich zuzutrauen. Der Herr Ritter meint wenigstens: „Wer die Kirche nicht kennt, darf heute ohne alles Bedenken ein unwissender Mensch genannt werden; — wer die Kirche nicht kennt und nicht liebt, ist kein guter Mensch.“ Darf so die fromme christliche Demuth, die sich leider hier sehr breit macht, sprechen? Sollte sie sich nicht vielmehr erinnern, daß geschrieben stehet: Richtet nicht! Aber freilich, was gehen solche Worte die selbstgefällige ultramontane Glaubensherrlichkeit an. Für diese giebt es nur Ein Haus und außer diesem nur Räuberhöhlen. Andere Menschen aber sind der Meinung nicht abgeneigt, daß in eines gewissen Vaters — freilich nicht des heiligen Vaters — Hause viele Wohnungen sind. Man nimmt an, daß die Leute letzterer Art auch keine Lust verspüren, mit jenen unter Einem Dache, geschweige in einer Stube zu wohnen. Doch wir wollen zu jenem selbst gegebenen Privilegium zurückkehren, wonach der Ritter von Führich ein Recht zu haben glaubt, nur für die Angehörigen seiner Confession zu schreiben. Soweit mir bekannt, ist die deutsche Sprache nicht die Sprache der katholischen Kirche, so weit mir bekannt, giebt es etwa anderthalb mal so viel Menschen auf der Welt, die eine Beute der „personificirten außermenschlichen Finsterniß“ sind und leider deutsch sprechen, als jene glücklichen Deutschen, die im Schooße der Kirche vor diesen gräulichen Schreckniſſen sicher sind, und so weit mir bekannt, müssen sich die frömmsten und gelehrtesten gedruckten Bücher gefallen lassen, von ganz „unwissenden schlechten“ Kerlen gelesen zu werden. Warum also nicht auch das Heft unseres Ritters? Bis jetzt wenigstens hat man es immer noch für eine Lächerlichkeit gehalten, wenn ein deutscher Schriftsteller erklären wollte, daß er nur für eine Kaste schreibt, und wenn er dabei doch seine Schrift öffentlich durch den Buchhandel verbreitet. Wer es wagt, auf solche Weise vors deutsche Publikum zu treten, der muß so viel Ritterlichkeit besitzen,

daß er für seine Sache einsteht, nicht aber sollte er seine eigene Schwäche vorweg durch ungereimte Privilegien, die er sich anmaßt, eingestehen.

Doch der Ritter von Führich ist zu geistreich, als daß er sich so bloß stellen sollte; gewiß liegen dem Privilegium tiefe Geheimnisse zu Grunde, die unser Einem ewig verborgen sind. Er wollte ja Vorurtheile hinweg räumen und zwar bei solchen Menschen, die „an der Kunst, als einer der schönsten Himmelsgaben, bisher kalt vorübergegangen sind." Da nun Kirche und Kunst so eng zusammenhängen, hätte man meinen sollen, die Angehörigen der Kirche seien auch in der Kunst heimisch, und des Herrn Ritters barmherziges Werk erstrecke sich ganz vorzugsweise auf die hülfsbedürftigen Ungläubigen, er selbst wolle das erhebende Beispiel eines geistigen Samariters geben; aber nein! — Wie der Priester und Levit im Gleichniß geht er am Unglück kalt vorüber, und ruft: Meine Arznei ist nur für die Gläubigen der dreifachen Krone. Und darin hat der Ritter Recht, denn der Kirchenglaube ist ja die Grundbedingung jedes Kunstverständnisses. Wir verlorene, in Finsterniß kläglich herum irrende Menschen, die wir meinen, die Arznei sei nicht für den Gesunden, sondern für den Kranken, können die Weisheit des Weisen natürlich nicht begreifen, der dem Hungrigen statt Brodes Steine reicht. O, über unsere Blindheit! O, über diese christliche Liebe!

Die nächsten Seiten der Schrift bringen die höchsten Offenbarungen, u. A. auch die, daß „die Kunst nur durch hohle tückische Sophismen von Offenbarung und Kirche getrennt" werden kann. Kühne Bilder und Vergleiche wechseln mit ernsten Strafreden ab. Inspirirten Wahrheiten dienen Ausfälle auf alle natürliche und vernünftige Wahrheit zur Folie. Besonders kommt das Alterthum immer schlecht weg und mit diesen Zornausbrüchen rudert der Ritter von Führich in einem von all den Ablagen frommer Leute bereits höchst übel riechenden, breiten Fahrwasser. Overbeck's an und für sich wohlgemeinte Warnungen vor dem Heidenthume sind ja seit Menschenaltern bekannt, und auch der Apostel der Gothik Dr. A. Reichensperger hat in seinen Schriften mit ehrenden Bezeichnungen des Alterthums nicht gespart. Noch in einer seiner neuesten Arbeiten: „Die Kunst Jedermanns Sache" ist in diesem Punkte Bewunderungswürdiges geleistet. Er meint da z. B., es gelte als „moderner Fortschritt,

daß man in die ausgefahrenen Geleise des abgelebten Heidenthums wieder einzulenken suche"; und er putzt seinen geistvollen Stil mit Ausdrücken, wie „klassischer Mischmasch — antikisirendes Sammelsurium" und ähnlichen schönen Erfindungen geschmackvoll auf: Beispiele also genug dafür, daß die Menschen immer noch vor dem Guten und Schönen, das ihnen oft beschwerlich ist, weil es in ihren verworrenen Kram nicht paßt, murren, und daß vielleicht auch hie und da ein Mephisto-Pudel sich wohl finden mag, um es, wie jene, zu beknurren.

Wir müssen uns jetzt leider zu einer der dünkelhaftesten Stellen der ganzen ritterlichen Schrift wenden. Es ist die folgende: „Mit dem Geschrei nach freier Wissenschaft ist nichts anders als die Losreißung vom Leben Gottes gemeint, wie mit dem Geschrei nach Licht die Losreißung von Christo, dem Sieger über die Hölle, der das Licht der Welt ist und sich nennt. So verstand Schiller's, wenn auch unklares, doch ahnungsreiches Gemüth den Adel der Wissenschaft gewiß nicht, den er ihr wünschte durch Erhebung zum Kunstwerke. Aber auch er ahnte vielleicht nur dunkel die Natur dieser Erhebung zu einer seinem Geiste vorschwebenden Menschenhöhe, welche so lange unter dämonischem Einflusse steht, bis ihr Gott durch die Menschwerdung entgegenkommt. „Wie stolz, o Mensch, mit deinem Palmenzweige" — so beginnt Schiller sein Gedicht an die Künstler, und dieser Ausdruck erleichtert uns den Abschied, den wir nach kurzer Begegnung von einem bevorzugten, aber unklar gebliebenen Geiste nehmen." Was der ritterliche Verfasser in dieser Stelle eigentlich will, wird man trotz der ihm eigenen Unklarheit wohl heraus fühlen. Die ultramontanen Agitationen sind ganz planmäßig gegen jede unabhängige Wissenschaft und gegen die klassische deutsche Literatur gerichtet. So lange Schiller noch der Liebling des Volkes ist, können jene auf wenig Erfolg rechnen. Deshalb muß Schiller gestürzt werden. Denn der thörichte Versuch, ihn auf die eigene Seite hinüber zu ziehen, wie ihn ein Daumer vor Kurzem unternommen hat, ist augenfällig zu sinnlos, als daß man irgend einen Erfolg von ihm erwarten konnte. Deshalb offene Feindschaft gegen Schiller. Da ist z. B. ein gewisser Janssen, hat ein Buch geschrieben „Schiller als Historiker." Darin stehen gar erbauliche Dinge; doch auch noch ein allerneuestes Machwerk — jenes ist bereits 1863 erschienen — liegt mir vor. Unter dem

unſchuldigen Titel „Das Theater in ſeiner Bedeutung und ſeiner gegenwärtigen Stellung“ hat Dr. Wilhelm Molitor (ſ. S. 244) eine Nummer in der Reihe jener Hefte erſcheinen laſſen, welche ein ſog. Broſchürenverein in Frankfurt drucken läßt zur Verbreitung hyperkatholiſcher Tendenzen, und welchen auch die genannte Schrift des Apoſtels der Gothik, Dr. A. Reichensperger angehört. Gegen die Wiſſenſchaft, gegen das Alterthum, gegen unparteiiſche Geſchichtsſchreibung, gegen Schiller, Göthe, Leſſing, Herder, Voß und Alles, was uns achtbar, würdig und nacheiferungswerth iſt, wird in jenen Heften zum Theil auf äußerſt ungeſchickte und plumpe Weiſe losgezogen. Und dabei ſoll der Broſchürenverein doch gegen 40,000 Mitglieder zählen, was ſich leicht begreifen läßt, denn

„es iſt kein Scribax allzu dumm,
daß er nicht fänd' ſein Publikum:“

Grund genug alſo, ſeine volksverdummenden Beſtrebungen nicht zu unterſchätzen. Jener Dr. W. Molitor nun, der übrigens den Daumer'ſchen Verſuch, Schiller katholiſch zu machen, an Shakeſpeare auf eine wirklich komiſche Art wiederholt, geht in ſeinem Heftchen mit vernichtender Schärfe gegen Schiller los. Er ſagt da z. B.: „Ebenſowenig kann es Schiller gelingen, ſo ſehr wir auch den Adlerſchwung ſeiner Poeſie bewundern, die in Helden verkappten Kantiſchen Poſtulate der praktiſchen Vernunft uns ſo vorzuführen, daß ſie uns zu lieben vertrauten Begleitern werden für das ganze Leben, wie ſo viele Geſtalten Shakeſpeare's (des gewaltſam im Grabe convertirten Todten).... Den durch und durch nach ſeinen Philoſophemen angelegten Dramen Schiller's können wir, ſo ſehr wir bewußter Weiſe der Meinung von halb Deutſchland entgegentreten und ſo großartig uns die Dichterkraft erſcheint, dennoch nicht das Nämliche prophezeien. Die Fundamentloſigkeit dieſer Truggebäude muß ſich an ſich ſelber rächen; an ihrer innerſten Unwahrheit muß dieſe Poeſie bald zu Grunde gehen ... Denn Seifenblaſen, mögen ſie ſich auch noch ſo ſehr blähen und in allen Farben der Iris ſpielen, müſſen zerplatzen.“ Solchen beſcheiden vorgebrachten Wahrheiten frommer Propheten, die ſogar einmal, vielleicht zufällig, von dem entſetzlichen Mann der reinen Vernunft gehört haben, kann man nichts zuſetzen; wenn nicht die Frage, ob der ſpeyerer Domherr wohl an die Schillerbegeiſterung ſeines Königs, wenn auch nur

ganz entfernt und flüchtig, gedacht haben mag, als er jene großartige und mächtige Prophezeiung niederschrieb? — Weitere Auslassungen über Schiller in der Schrift des Dr. Molitor, selbst die schmähliche Stelle, wo unserem edelsten Dichter die Verherrlichung des Selbstmordes mit Behagen vorgeworfen wird, übergehen wir. Das Gesagte genügt, um zu beweisen, daß der Angriff des Ritters von Führich gegen Schiller nicht eine einzelne Erscheinung ist, sondern daß er im planmäßigen Zusammenhange steht mit dem Kriege, den der Ultramontanismus gegen die nationalen Helden des deutschen Geistes führt. Und hier bei unserem Ritter trifft sich's gar heiter, daß er mit derselben plumpen Vornehmheit, wie auf Schiller, so auch auf Carstens herab sieht.

Unmittelbar nach dieser Stelle gegen Schiller bringt der Ritter von Führich einige Sätze vor, aus denen man recht deutlich ersieht, welch' ein umfassender, zu den Tiefen der Dinge vorgeschrittener Geist dieser ruhmwürdige Schriftsteller ist. „Viele der Besseren des vorigen Jahrhunderts — verkündet er — des dummsten aller Jahrhunderte, suchten in deistischer Weise sich den Begriff der Größe Gottes durch Myriaden und Myriaden von Welten, welche wieder von Myriaden umschlossen werden, zu erhalten. Dem katholisch geschulten Blicke können diese Myriaden nur sehr bedingt imponiren, ihr geistiger Gehalt fällt mit dem Begriffe der Krämerelle zusammen, dreißig Millionen Meilen sind nichts als eine Multiplication von dreißig Zollen, so wie das gewaltige Tau, an welchem der Schiffsanker in die Tiefe hinab fährt, nichts anders und nichts mehr ist, als was die Leitschelle am Halse der Kuh ist — ein Strick nämlich." Jetzt kann man den frommen Hochmuth unseres ritterlichen Verfassers begreifen. Denn wenn sein Auge nicht todt wäre, würde ein Blick in das Weltall ihm sagen, daß die Erde mit allem, was darauf ist, den Ritter von Führich mit eingeschlossen, ein Sandkorn, ja ein Atom im Sandkorn ist, daß sein ritterlicher Verstand nicht ausreicht, die Unermeßlichkeiten der Schöpfung zu fassen, daß sein frommes Hirn nicht begreift, wie das Licht, das doch in einer kurzen Secunde 42,000 Meilen durchläuft, tausend und aber tausend Jahre braucht, um von einem Weltkörper zum andern zu kommen, daß sein gläubiger Geist keine Ahnung hat von der unendlichen, ewigen und anbetungswürdigen Harmonie des Lebens im Himmelsraume. Imponirt

das dem Ritter noch nicht? Reichen hier noch seine Multiplicationen aus? oder schwindelt dem tapferen Manne etwas? Lustig aber ist es doch zu sehen, wie in einem solchen selbstgefälligen Köpfchen sich die Welt spiegelt, und mit welcher Ehrfurcht ein solcher, angeblich katholisch-geschulter, Blick hinausschaut in diese „erste Offenbarung Gottes." (vgl. S. 505.) Hätte der edle Ritter, um seiner Beschränktheit unter die Arme zu greifen, vorher doch wenigstens den 20. Vers im 1. Kapitel eines gewissen Briefes gelesen, den ein bekehrter Jude, Namens Paulus, einst an die Römer aus Korinthos, der hochprangenden Stadt Aphrodite's schrieb!

Ohne eigentlichen Anlaß, nachdem der Ritter von Führich noch anderthalb Seiten so weiter genebelt hat, stürmt er auf die Kunstwissenschaft los. „Unsere Kunstphilosophie geht dem Heiligen möglichst aus dem Wege, darum findet sie auch die Kirche nicht, die den Schlüssel hat zur Erscheinung durch das Sein oder zur Kunst." Es folgt dann eine Lobpreisung des Franz von Assisi und ein Vorwurf, daß unsere Kunstgeschichten von dessen Krippenfeier nichts wissen. Der Herr Ritter meint, des h. Franciscus „sollen geschichtsfälschende Scribenten mit vorübergehender Verachtung, wie wir hören, als des unsauberen, schwärmerischen Stifters der Bettelmönche Erwähnung thun." Ist das christliche Gerechtigkeit, daß man auf so oberflächliche Kenntniß hin, die man von Hörensagen hat, so gehässige und dazu so ungereimte Beschuldigungen erhebt? Was soll die Kunstgeschichte mit Sanct Francisci Krippenfeier? Diese Sache ist für die historische Betrachtung der Kunst ganz werthlos. Aber die Kunstgeschichte nennt oft den Franz von Assisi, weil er und seine Erlebnisse sehr oft Gegenstand der künstlerischen Darstellung wurden. Doch wir wollen nun zum Abschied von dem Herrn Ritter, diesem weniger „bevorzugten als unklar gebliebenen Geiste" eilen. An die Krippenfeier anknüpfend, macht eine Verherrlichung des Weihnachtswunders den Beschluß dieses Stückes. Ehe aber der Herr Ritter sich von der Bühne gänzlich entfernt, mußte er noch in voller Rüstung einen philologischen Bocksprung machen. Er meint nemlich, vor dem Sündenfalle wäre „der Zusammenhang des Schöpfers mit der Creatur eine Liga (von ligare) gewesen, nach dem Falle aber sei er Religion (von religare)." Allerdings das italienische und spanische Wort liga kommt vom lateinischen ligare, binden,

her; aber wer in aller Welt denkt bei dieſem Worte an ein Verhältniß zwiſchen Gott und Menſchen? und nicht vielmehr an die katholiſche Liga von 1610? Doch dem Ritter von Führich gefiel wohl dieſer myſtiſche Zuſammenhang zwiſchen dieſer Liga und dem alten Bunde. Nun aber leitet er Religion von religare ab, damit der erneute Bund heraus kommt. Es leitet ſich aber religio von religere her, welches „rückſichtlich beachten“ heißt, und welches ſeinen Stamm im griechiſchen λέγω (Grundbedeutung: ſammeln) beſitzt. Die ſinnvoll-myſtiſche Ableitung des Wortes Religion durch unſeren ritterlichen Philologen iſt alſo, wie man ſieht, mehr ſchön als wahr. Aber freilich ein Glaube, der Berge verſetzt, ſollte ſich doch wohl erlauben dürfen, auch einmal ein winziges a und e zu verſetzen.

In einem Nachſatze wird dann endlich noch erklärt, die ritterlichen „Anſchauungen von der Kunſt liegen von den modernen Begriffen ſo ferne, daß ſie auf ein Verſtändniß von jener Seite nicht rechnen dürfen; dennoch — ſetzt der Ritter von Führich in demüthiger Beſcheidenheit hinzu — ſind dieſe Anſchauungen die einzigen richtigen.“ Man müßte mir eine polizeiwidrige Gutmüthigkeit zutrauen, wenn man meinte, ich hätte Luſt, mit dem Herrn Ritter über die Richtigkeit ſeiner Anſchauungen zu ſtreiten. Der Maler Joſeph Führich verſteht zu zeichnen und ſeinen Pinſel zu führen, er hat gar artige und liebenswürdige Arbeiten, doch auch etliche ſehr überſpannte, geſchaffen und iſt jedenfalls trotz ſeiner großen Einſeitigkeit ein Künſtler, der ſein Fach verſteht und entſprechende, zum Theil nicht geringe Achtung von Freund und Feind verdient. Aber der Herr Ritter von Führich, der da als ſchriftſtelleriſcher Dilettant auftritt und dazu die Feder gar nicht zu führen verſteht, der hätte doch lieber, wie der Schuſter beim Leiſten, ſo bei ſeinem Pinſel und Bleiſtift bleiben ſollen. Bei der vollkommenſten Unkenntniß über Theorie und Geſchichte der Kunſt nimmt er ſich heraus, nicht nur über dieſe Dinge, ſondern über Alles und noch einiges Andere mit tiefer Weisheit zu reden, als hätte er die Profeſſur der unentdeckten Wiſſenſchaften wirklich erlangt. Das iſt überhaupt ein beſonderes Kennzeichen der ultramontanen Scribenten, daß ſie thun, als wären ſie die geheimen Secretäre von Gott-Vater; eine ſolche unſchickliche Vertraulichkeit tragen ſie zur Schau. Dadurch werden ſie natürlich in den Augen aller Unparteiiſchen zu komiſchen Figuren. Dies hat der Ritter

von Führich in seiner grenzenlosen Unwissenschaftlichkeit, die sich den Schein wirklichen Wissens geben möchte, nun auch gründlich erreicht. Mit einem Worte: er hat sich durch die abenteuerlichsten und anspruchsvollsten Abgeschmacktheiten literarisch höchst lächerlich gemacht. Suum cuique! —

Damit wir aber nicht dem Vorwurfe der Ungerechtigkeit uns aussetzen, wollen wir mit zwei Worten die ultramontanen Kunsttheorien würdigen. Sie fassen sich in den drei Sätzen zusammen:

1. die einzige Quelle wahrer Kunst ist der Glaube;
2. das Heiligthum des Glaubens bewahrt einzig und allein die römische Kirche; und daraus folgt:
3. auch für die Kunst, deren Träger, Freunde und Erforscher ist die Kirche alleinseligmachend.

Was das Erste betrifft, so ist klar, daß Kunst und Glauben ursächlich nicht die geringste Beziehung haben. Die Kunst entspringt der poetischen Begeisterung: diese ist ihre einzige und untrügliche Quelle. Mit dem Glauben allein, auch wenn er Berge und was sonst nicht Alles versetzte, ist für die Kunst nicht das Geringste anzufangen. Erst wenn der Inhalt des Glaubens, von der poetischen Begeisterung aufgenommen, sich zu plastischer oder malerischer Darstellung gestaltet, tritt der Glauben zur Kunst in eine Beziehung. Wenn er des Mediums der poetischen Begeisterung, aus welcher allein die Gebilde der Kunst entspringen, sich vornehm entschlagen will, so wird er im Besitze angelernter künstlerischer Technik zwar noch Dinge erzeugen können, die äußerlich wie Kunstwerke aussehen und die von der kunstlosen Masse auch wirklich dafür gehalten werden, er wird aber nie im künstlerischen Sinne im Geringsten schöpferisch sein können. Nahe liegt es aber, daß unwissenschaftliche Köpfe dies, wenn auch so klare und grundeinfache Verhältniß nicht begreifen können, und daß sie sich einreden, wenn sie die reife Aehre sehen, diese sei aus dem befruchtenden Dünger allein empor gewachsen, während doch das Samenkorn, die mütterliche Erde, himmlisches Licht, Wärme und Regen in Wahrheit die Hauptsache dazu gethan haben. Nur ein großer Mangel vernünftigen Denkvermögens oder ein pharisäischer Dünkel kann der Welt vorzuschwatzen wagen, daß die Kunst einzig und allein aus dem orthodoxen Glauben an die Dogmen der römisch-katholischen Kirche entspringe.

Hiermit erledigen sich eigentlich die Punkte 2 und 3 von selbst, und wir verzichten um so lieber auf deren Betrachtung, als wir jedem Mißverständniß, das uns den Schein einer Feindschaft gegen die katholische Religion als solcher zuziehen könnte, ernstlichst aus dem Wege zu gehen wünschen. Unsere Bestrebungen, die mit der Confession gar nichts zu thun haben, sind lediglich gegen die zur Fratze ausartende Uebertreibung gerichtet, zu welcher ein gefährlicher Fanatismus die Kunst zu erniedrigen sucht. Man könnte übrigens eine Reihe katholischer Autoren und ganze Schaaren von geschichtlichen Thatsachen anführen, welche beweisen, daß die Kirche seit der Stiftung des Jesuitenordens der Kunst weit mehr geschadet als genützt hat, und man würde sich hierbei eines Göthe'schen Wortes erinnern dürfen: „der Glaube hat die Künste wieder hervorgehoben, der Aberglaube hingegen ist Herr über sie geworden und hat sie abermals zu Grunde gerichtet." Wozu also noch länger solche Fälschungen der Wahrheit und jene kecken Schmähungen des Edelsten dulden, wie die ultramontanen Kunstschreiber sie dem deutschen Publikum fort und fort auftischen? Man kann diese Scribenten nicht einmal für überzeugungsstarke Schwärmer halten, und gegen sie wiederum den alten, tapferen Göthe ins Feuer führen:

„Schwärmer prägen den Stempel des Geistes auf Lüge und Unsinn;
Wem der Probirstein fehlt, hält es für redliches Gold."

Nein! in den meisten Fällen ist es nichts als das nackte Partei-Interesse um jeden Preis, welches Jene zu so schändlichen schriftstellerischen Aeußerungen drängt. Kann ein vernünftiger und ehrlicher Mensch in der That annehmen, daß man das mittelalterliche Christenthum mit seiner reichen und fruchtbaren Glaubensinnigkeit wieder herstellen könnte? So lange man, statt mit Ablaß- und Wallfahrtsgeldern, die Kassen großer Kirchenbauten mit Geschenken, die man bei Ketzern, bei jüdischen Börsenkönigen und beim Großsultan erbettelt, oder mit den Erträgnissen s. g. Dombau-Lotterien füllt, bleibe man mit den Gaukeleien ultramontaner Kunstoffenbarungen zu Hause.

Zusätze und Berichtigungen.

Zu S. 95 oben. Es ist jetzt entschieden, daß der Rothpfeiler im Dome zu Mainz stehen bleibt.

Zu S. 182 Ueberschrift. Statt „München" — „Neu-München".

Zu S. 189 unten. Man hat übel vermerkt, daß ich Schwanthaler hier nicht genannt habe; ich spreche überhaupt nur von den öffentlich aufgestellten Werken und bin der Meinung, daß man mit der Bavaria, künstlerisch, nicht viel Staat machen kann. Das Schwanthaler-Museum weiß ich so gut zu schätzen, wie mancher Andre.

Zu S. 213. In Bezug auf den architektonischen Sinn Rietschel's bemerke ich, daß die außerordentlich harmonischen Verhältnisse in der Gesammtaufstellung des Lutherdenkmals„ das ich vor Kurzem in Worms sah, mich überraschten. Ich weiß nicht, ob diese Maße von Rietschel allein herrühren oder ob er sich des Rathes eines Freundes bediente; das Letztere scheint mir jedoch wahrscheinlicher.

Zu S. 223 unten. Das Reiterbild des König Wilhelm steht auf der deutzer Seite der Rheinbrücke.

Zu S. 229 unten. Die Berufung auf antike Vorbilder in Bezug auf das doppelte Flügelpaar ist künstlerisch nicht wohl stichhaltig. Ohne auf archäologische Auseinandersetzungen einzugehen, bleibe ich streng bei der Sache und meinen Ausführungen stehen, und bemerke nur, daß nicht jedes Attribut in der alten Kunst rein, — ohne Beziehung zum Kultus oder ähnlichem, — aus inneren künstlerischen Gründen entstanden ist.